

Perspectivas de interpretação sobre a *Winterreise* de Schubert

Nuno Miguel Marvão Vieira de Almeida

**Tese de Doutoramento em
Ciências Musicais,
vertente Musicologia Histórica**

Fevereiro, 2015

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais, realizada sob a orientação científica de Paulo Ferreira de Castro.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, de de

Dedico este trabalho

À minha Mãe – por razões óbvias,
A Elsa Saque e a Alberto Azevedo Campos – a sua insistência tenaz e amiga foi o
grande impulso para iniciar este trabalho.

À memória do meu querido amigo José Ribeiro da Fonte.

AGRADECIMENTOS

A lista de agradecimentos para este trabalho seria longa se fosse exaustiva. Assim agradeço primeiramente a todos os meus amigos pelo apoio contínuo que sempre tive de todos.

Agradeço a Ruth Rosengarten, Rosário Sousa Machado, Teresa Ramos, Bernardo Mariano e João Passanha pelas traduções, esclarecimento de dúvidas linguísticas que me foram aparecendo e empréstimo de material bibliográfico.

A Fernanda Paixão dos Santos pelas informações sobre a série de gravuras de Bartolomeu Cid dos Santos e a Luís Madureira e João Carneiro pelo empréstimo das mesmas.

A Rui Magno Pinto pela paciência em fazer comigo a grande maioria das ilustrações sobre a partitura.

A Carlos Caires pelas informações preciosas e esclarecimento de alguns problemas harmónicos postos pela partitura.

A Maria José Artiaga pela leitura, revisão, comentários deste trabalho e apoio sempre entusiástico e amigo.

A Pedro Avelar pela bela aguarela sobre a *Winterreise* e por partilhar comigo a sua visão sobre esta obra.

Ao meu orientador Paulo Ferreira de Castro por todo o trabalho que teve comigo e por todas as sugestões a este trabalho que me tornaram, sem sombra de dúvida, um músico mais esclarecido.

RESUMO

Perspectivas de interpretação sobre a *Winterreise* de Schubert

Nuno Miguel Marvão Vieira de Almeida

PALAVRAS CHAVE: Schubert, *Winterreise*, movimento de andar, interpretação, obsessão

Sabemos que interpretação, qualquer que ela seja, implica uma escolha. Sabemos que essa escolha, muitas vezes também, implica controvérsia. No caso da música ela é fulcral (a escolha e a controvérsia) uma vez que a obra não vive sem o acto performativo. Essa vida de que falo refere-se a um público. É óbvio que a controvérsia alimenta muitas das teorias apresentadas desde sempre pelos mais diversos pensadores musicais e é, por si só, uma razão importante da prática musical pensada e escrita.

A *Winterreise* de Schubert contém amplo material de discussão respeitante às várias escolhas. Neste trabalho vou observar em primeiro lugar as escolhas do compositor em relação ao texto poético para seguidamente me debruçar sobre o espaço que resta, ou não, ao intérprete.

Será apresentada uma análise harmónica e rítmica das canções e uma perspectiva das várias escolhas interpretativas postas por um grupo variado de intérpretes teóricos e práticos, apoiando-me na muita literatura musicológica disponível sobre este tema.

ABSTRACT

Interpretive Perspectives on Schubert's Winterreise

Nuno Miguel Marvão Vieira de Almeida

KEYWORDS: Schubert, Winterreise, walking movement, interpretation, obsession

It is a commonplace fact that interpretation – whatever its nature – involves selection. We all also know that such selection frequently entails controversy. In the case of music, both the selection and the controversy are seminal, since the work does not exist without a performative act. This ‘existence’ also implies a public. Obviously, controversy nourishes many of the theories that have always been espoused by the most diverse of musical theorists. This, in itself, is an important justification for the thinking and writing about musical practice.

Schubert’s *Winterreise* contains ample material for discussion applicable to the diverse interpretative selections it engenders. In this thesis, I devote myself, in the first place, to the choices made by the composer himself with regard to the poetic text that he uses, in order to then explore the space left open (or not, as the case might be) to the interpreter.

I present a harmonic and rhythmic analysis of the songs and an exploration of the various interpretive options taken by a diverse group of theoretical and practical interpreters, supported by the copious available musicological literature on this topic.

Índice

I. Algumas perspectivas de interpretação.....	1
I. 1. Palavra falada.....	1
I. 2. O compositor	3
I. 3. Os “problemas” do intérprete	10
II. Alguns Lieder para voz feminina (?).....	21
II. 1. <i>Hagars Klage</i>	21
II. 2. As canções de Gretchen	25
II. 3. Canções de Mignon	30
III. Franz Schubert e Wilhelm Müller	44
III. 1. Wilhelm Müller – <i>Die schöne Müllerin</i> e <i>Winterreise</i>	44
III. 2. <i>Die schöne Müllerin</i>	47
IV. <i>Winterreise</i> – Schubert	60
IV. 1. Mein Traum	60
IV. 2. <i>Winterreise</i> – Müller/ <i>Winterreise</i> - Schubert.....	63
IV. 3. Schubert – o modernista	68
V. As canções	71
V. 1. Gute Nacht – Boa noite	71
V. 2. Die Wetterfahne – O catavento	84
V. 3. Gefrorene Tränen – Lágrimas geladas	90
V. 4. Erstarrung – Imagem gelada	93
V. 5. Der Lindenbaum – A tília	98
V. 6. Wasserflut – O degelo	110
V. 7. Auf dem Flusse – No riacho.....	116
V. 8. Rückblick – Recordação	123
V. 9. Irrlicht – O fogo fátuo	132
V. 10. Rast - Repouso	138
V. 11. Frühlingstraum – Sonho de Primavera.....	146
V. 12. Einsamkeit - Solidão	152
V. 13. Die Post – O correio	157
V. 14. Der greise Kopf – A cabeça grisalha.....	162
V. 15. Die Krähe – A gralha	169
V. 16. Letzte Hoffnung – Última esperança	177
V. 17. Im Dorfe – Na aldeia.....	183
V. 18. Der stürmische Morgen – A manhã de tempestade	190
V. 19. Täuschung - Ilusão	195
V. 20. Der Wegweiser – A tabuleta	202
V. 21. Das Wirtshaus – A estalagem	210
V. 22. Mut - Coragem	218
V. 23. Die Nebensonnen - Os sóis fantasmas	224
V. 24. Der Leiermann – O homem do realejo.....	233
VI. Elementos unificadores na <i>Winterreise</i>	241
VII. <i>Winterreise</i>(s)	253
Bibliografia	251

I. Algumas perspectivas de interpretação

I. 1. Palavra falada

O que é exactamente “interpretação musical”? Se, como afirma Pierre Boulez no ensaio *De l'idée à l'oeuvre*¹, uma obra musical é a interpretação de uma ideia, qual é o lugar deixado ao intérprete que terá que descodificar os signos dessa “interpretação” de modo a que esses mesmos signos possam ter uma significação para quem ouve? E de que modo a participação do executante terá que ser orientada?

Neste trabalho começarei por enunciar a disparidade do trabalho do intérprete - o compositor como intérprete ou o intérprete como compositor -, para depois me focar no cerne do que me proponho fazer: mostrar a coerência interna do ciclo *Winterreise*, ou reformulando, apontar os elementos que tornam este conjunto de 24 canções uma unidade coesa, através de uma análise musical, e enunciar algumas perspectivas da sua interpretação baseada na minha experiência pessoal e nos testemunhos auditivos de algumas interpretações de grandes cantores e pianistas. Estas perspectivas podem até ser contraditórias, uma vez que todos os intérpretes têm um olhar diferente, mas essas contradições contribuem também para apontar a enorme riqueza de leituras de que uma obra como a *Viagem de Inverno* se reveste.

No trabalho preparatório para um recital de música e poesia, fui defrontado com um problema curioso: numa sequência de poemas e trechos musicais sobre uma temática comum a que chamei “a passagem do tempo”, surgiu o poema de Sophia de Mello Breyner *Quando*²:

Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta
Continuará o jardim, o céu e o mar,
E como hoje igualmente hão-de bailar
As quatro estações à minha porta.

¹ Pierre Boulez, *Leçons de musique – Idée, Réalisation, Métier* (Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005).

² Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética I* (Lisboa: Caminho, 1991), 145.

Outros em Abril passarão no pomar
Em que eu tantas vezes passei,
Haverá longos poentes sobre o mar
Outros amarão as coisas que eu amei.

Será o mesmo brilho a mesma festa,
Será o mesmo jardim à minha porta.
E os cabelos doirados da floresta,
Como se eu não estivesse morta.

Apesar de uma certa carga de esperança o poema pode ser lido como uma melancólica reflexão sobre desaparecimento e perda. Aliás, não sei se por defeito genético português, essa melancolia é a primeira emoção que descortinamos. Perante isto fui confrontado com um leque alargado de opções na apresentação oral do poema. A chamada “leitura branca” que apresenta as imagens com a menor tentativa de interferência interpretativa possível, era uma possibilidade. Outra ainda seria a de, com energia, chamar a atenção para a celebração de vida, que este poema também protagoniza. Ou finalmente deixar-me levar pelo “lusitanismo” e apresentar sem rodeios a carga melancólica que é um traço evidente do poema.

Um texto mais óbvio poderia colocar menos problemas mas cito este justamente por isso. Sophia considerava a poesia como uma arte de transmissão oral e, uma vez que o poema não é sempre lido pelo autor, essa transmissão implica, por parte do intérprete por si só, uma escolha, o que equivale a dizer, uma interpretação.

Pude confirmar durante os ensaios preparatórios, e com o privilégio de uma leitura cuidada feita por uma grande atriz, que a variedade de registos desta pequena obra prima pode ser muito grande. O material poético, por assim dizer, verga-se, ou presta-se, com toda a naturalidade, à leitura melancólica tanto quanto à leitura enérgica e esperançosa. Ou ainda a um sem número de outras possibilidades que seria fastidioso estar aqui a enumerar.

Num registo apenas de leitura interior o problema põe-se com um grau de evidência muito menor, uma vez que temos perante os olhos, e após nos darmos conta do enunciado, todas as cambiantes possíveis e a escolha não tem necessariamente que

ser feita, podendo o leitor contentar-se em observar a imensa riqueza subtextual da obra que tem perante si.

É de referir que a escolha interpretativa para leitura oral recai unicamente no tipo de clima que se pretende criar e não em refletir alguma preocupação no evidenciar da estrutura ou de jogos de palavras que possam, ou não, existir no texto. Uma tal atitude perante uma leitura poética seria desnecessária. E, o que é mais importante ainda, não acrescentaria nada à mensagem contextualizada na opção que viesse a ser tomada.

Refiro este pequeno episódio da minha vida profissional como intérprete, para me debruçar sobre um tema que é primordial numa actividade artística, melhor ainda, é o próprio cerne dessa actividade sem que pensemos nele com a dimensão vital e diversificada que possui: o conceito de interpretação.

Por paradoxal que pareça, e é evidente que o “intérprete interpreta”, a noção de interpretação transcende em muitos casos a simples designação.

Quando um compositor escolhe um poema (ou um texto) como base de uma obra musical ele é o intérprete desse poema. O material musical que escolher, a começar pela instrumentação, terão necessariamente que reflectir essa escolha. E a direcção da sua leitura literária terá que se tornar de uma clareza meridiana para aquele ou aqueles que a vão transformar em objecto sonoro. A leitura dessa “interpretação” ou, se preferirmos, desses “sinais”, torna-se assim o cerne da actividade do intérprete propriamente dito. Mas eles são muitos e variados e assim somos defrontados com uma série de interpretações da interpretação.

I. 2. O compositor

Olhemos por um momento a multifacetada obra *Pli selon pli* de Pierre Boulez. A obra é articulada em cinco andamentos: 1. “Don”, 2. “Improvisation I sur Mallarmé”, 3. “Improvisation II sur Mallarmé”, 4. “Improvisation III sur Mallarmé”, 5. “Tombeau”.

Depois de várias alterações, numa primeira versão a primeira peça “Don” era escrita para canto e piano por exemplo, Boulez compõe com uma versão “definitiva” (se tal designação é possível na obra do compositor) na qual “Don” e “Tombeau” são escritas para soprano e orquestra, e as “Improvisation I”, “II” e “III” para grupos instrumentais mais reduzidos sendo que a segunda Improvisation é a que utiliza o grupo com menos instrumentos. O título genérico da obra evoca um soneto que não é utilizado musicalmente com o título *Remémoration d’amis belges* no qual Mallarmé evoca o dissipar do nevoeiro “prega a prega” como uma cortina que se abre revelando a pedra” (Pierre Boulez em entrevista a Wolfgang Fink incluída na gravação da obra por Boulez para a D.G.). O compositor pretende dar uma panorâmica cronológica da obra do poeta; o poema que serve de base a “Don” tem por título *Don du poème* e é uma das primeira obras de Mallarmé (1865) e a última peça “Tombeau” é um dos últimos poemas de Mallarmé (1897). A obra, quando dada no seu todo, traça uma panorâmica do poeta e caminha de um opulento som orquestral para uma rarefação do mesmo até metade (sendo a segunda Improvisação a que utiliza das 3 Improvisações o conjunto instrumental mais reduzido) prosseguindo com o crescendo dos efectivos instrumentais até à peça final “Tombeau” novamente para grande orquestra e voz. É extremamente interessante que a primeira e últimas peças tenham por base dois poemas dos quais ouvimos apenas a primeira frase no primeiro momento da obra: “Je t’apporte l’enfant d’une nuit d’Idumée!” e ao longo da peça alguma palavras dispersas do poema assim como prenúncios da música que será ouvida nas Improvisações seguintes e a conclusão da obra “Tombeau” que termina com a última frase do soneto do mesmo nome: “Un peu profond ruisseau calomnié la mort” (a única altura na peça, em que se ouve a voz da soprano). Citando Boulez o poema está nas peças extremas “ao mesmo tempo ao centro e contudo ausente”³.

Afastada que está qualquer hipótese de entendimento linear devido à ausência de texto nos dois andamentos extremos que constituem *Pli selon pli*, nem por isso o compositor deixa de “interpretar” os sinais literários que estimulam a sua imaginação criadora, um pouco à maneira dos grandes poemas sinfónicos da viragem do século XIX para o século XX. No caso das três Improvisações sobre Mallarmé, núcleo central de *Pli selon pli*, de referir também que o estilo altamente ornamentado do compositor torna em grande parte dos casos o texto literário de muito difícil

³ Pierre Boulez, *Pli selon pli* (CD Deutsche Grammophon, 2002), 27.

assimilação pelo ouvinte. E contudo estas Improvisações, contrariamente às peças extremas, têm na voz a principal protagonista activa.

A inteligibilidade de um texto não é portanto um axioma seguro no que à interpretação do mesmo diz respeito. Apesar do caso *Pli selon pli* ser um fenómeno relativamente isolado na sua mistura de texto, intenção e realização, inúmeros são os exemplos nos quais o texto que serve de base à obra musical, apesar de estar presente, não é forçosamente entendido pelo ouvinte.

Mesmo na ópera os exemplos abundam. O *belcanto* com os seus floreados vocais torna em grande medida, e em grandes zonas da escrita, francamente incompreensível o texto que serve de base ao seu desenvolvimento. E nas grandes obras musico-dramáticas da viragem do século passado, o pesado tecido orquestral utilizado faz exactamente a mesma coisa. Quem consegue, mesmo com uma cantora de voz ampla e dicção articulada, perceber todo o texto do primeiro monólogo de *Elektra* na ópera de Richard Strauss?

Pode-se afirmar como contrapartida, que o “pathos” óbvio que a música carrega cumpre a função descodificadora de grande parte do que não conseguimos perceber. E é precisamente este “pathos” que nos ajuda, a nós intérpretes, a direccionar a nossa interpretação.

Sendo que em alguns casos a leitura do compositor segue um caminho relativamente óbvio, em muitos outros, esse óbvio é mais ínvio e necessita por parte do intérprete “descodificador” uma atenção e uma leitura atenta e consistente, justamente porque o significado parte da leitura pessoal do compositor que pode não ser consentânea com a “nossa” leitura do texto. A *Winterreise* é, desse ponto de vista, uma obra extremamente esclarecedora.

Cito, a este propósito, o encenador Patrice Chéreau que me parece ter dado sobre o assunto muitas declarações pertinentes. Eis o que diz Chéreau a propósito do seu trabalho na estreia da versão completa da ópera *Lulu* de Alban Berg em Paris no ano de 1979:

“Une fois, une seule fois dans ma vie, il m’est arrivé de mettre en scène deux fois la même oeuvre, une fois au théâtre et une deuxième fois avec l’opéra qui a été tiré de la pièce. C’était *Lulu* d’Alban Berg et j’avais mis en scène auparavant le texte de Wedekind. J’avais pour ainsi dire de l’avance sur les chanteurs et sur le chef d’orchestre puisque j’étais le seul qui avait déjà fait le troisième acte de Wedekind, au théâtre, ce troisième acte qui n’avait encore jamais été joué et dont c’était la création.

Mais j'ai souvent été torturé pendant les répétitions; c'était comme s'il y avait eu un autre metteur en scène qui était passé avant moi. Berg a fait un livret en coupant dans le texte de Wedekind, il a introduit un rythme différent du mien, ne prenant pas les mêmes temps que moi aux endroits où je les prenais dans ma première mise en scène. Donc, c'était un exercice incroyablement intéressant puisqu'il fallait se plier au fait que, entre une réplique et une autre, là où moi j'imaginais au théâtre un point tournant décisif, Berg n'imaginait rien, ou ne montrait rien, et avançait au contraire de moi, sans s'arrêter, sans faire de modulation ni rien. J'ai bien été obligé de mettre en scène l'oeuvre de Berg et pas celle de Wedekind; c'était Berg qu'il fallait mettre en scène"⁴.

Estas declarações tornam clara a extrema musicalidade das encenações de Chéreau e percebemos que apesar do texto poder ser o seu ponto de partida as intenções do primeiro intérprete – o compositor – são o gatilho para as suas leituras. A sua encenação da *Elektra* de Strauss é disso uma última e fulgurante prova: no final por exemplo, e depois de termos sido expostos ao assassinio em cena de Klitemnestra estrangulada por Orestes, Elektra depois de um momento de histeria, não cai morta mas fica sentada e desprovida de movimento e expressão; Chrisothemis grita o nome do irmão no final, não para o advertir da morte desta mas pelo facto de vermos Orestes sair de cena. Estes chamamentos têm assim, e pela primeira vez, um carácter interrogativo que exacerba ainda mais o clima dramático a que acabamos de assistir. Chéreau morre em Novembro de 2013.

A escolha de um mesmo poema por dois compositores diferentes lança de forma clara a questão da interpretação do poema por parte do compositor. Muitas vezes deparamo-nos com obras que nada têm de comum entre si a não ser o texto que utilizam. É o que sucede com os compositores americanos John Duke (1899-1984) e Aaron Copland (1900-1990). Apesar de ser um compositor relativamente desconhecido na Europa, John Woods Duke tem uma firme reputação nos Estados Unidos da América como um dos seus mais importantes compositores de canções. Depois de um período de uma relativa experimentação nos anos vinte e trinta, eventualmente resultante do seu trabalho na Europa com Nadia Boulanger e Artur Schnabel, Duke afirma a sua linguagem que apesar de ancorada na tonalidade, não recusa o conhecimento e apropriação eventual das grandes correntes estético-musicais do início do século passado. Duke “escreve com grande segurança para o seu instrumento (o piano), com uma grande variedade de figurações enraizadas no

⁴ Daniel Barenboim/Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre*, Paris: Buchet Chastel, , 2010, 51.

pianismo romântico, e de certo modo liberta a voz para uma enunciação clara e transparente do texto, deixando actuar a qualidade mágica das palavras ...” (Rui Vieira Nery)⁵.

Com um impressionante número de canções escritas (265) o seu contributo para o género é de grande importância. Quase exactos contemporâneos, Copland e Duke têm também similitudes relativamente ao percurso académico, uma vez que ambos estudam em Paris com Nadia Boulanger. Duke chega a estrear obras de Copland. A obra que dou como exemplo é para canto e piano e trata-se de uma canção sobre texto de Emily Dickinson:

Heart, we will forget him!
You and I, tonight!
You may forget the warmth he gave,
I will forget the light.

When you have done, pray tell me,
That I thoughts may dim;
Haste! Lest while you're lagging,
I may remember him!⁶

A canção de Copland pertence ao ciclo *Twelve Poems of Emily Dickinson* e a de Duke ao ciclo *Six Poems of Emily Dickinson*.

Se considerarmos com atenção as duas obras podemos detectar que a única coisa que têm em comum, para além da utilização de uma linguagem tonal, é o texto.

⁵ Rui Vieira Nery, *Destinos poéticos da mulher* (Lisboa, Strauss, 2002).

⁶ Coração! Esquecê-lo-emos!
Tu e eu – esta noite!
Tu poderás esquecer o calor que nos deu –
Eu esquecerei a luz!

Quando o tiveres feito, peço-te que me digas
Para que eu possa recomeçar!
Apressa-te! Senão, enquanto te demoras
Lembrá-lo-ei!

Emily Dickinson – poemas e cartas, (Lisboa: Edições Cotovia, 2000), 16/17.

A de Duke é uma furiosa e romântica pequena cena de carácter operático em compasso de quatro por quatro na qual as interjeições e frases melódicas do canto são sistematicamente cantadas sobre um desenho rítmico de sextinas no piano que atingem um clímax na frase final do texto: “I remember him!”. A de Copland é uma calma e melancólica canção na qual a voz se inscreve sobre um tema do piano que tem a duração de quatro compassos com um “pequeno desenvolvimento” e reexposição final. Uma funciona como uma extrovertida manifestação de dor enquanto que a outra ecoa muito mais profundamente na sua interiorização voluntária. Paixão e resignação podem ser as palavras de ordem para definir cada uma das interpretações deste poema.

Tratando-se de obras musicais sem suporte de texto é possível falar também do conceito de interpretação. No limite será lícito afirmar que qualquer obra musical é a interpretação de uma ideia realizada/transformada e, em muitos casos, transfigurada pelo compositor. A este propósito volto a citar Pierre Boulez no ensaio que já referi com o título *De l'idée a l'oeuvre*:

“Si nous essayons de refaire le chemin qui mène de l'idée à la réalisation, nous n'appréhenderons jamais le motif profond: il est brûlé, il a donc disparu en tant que tel pour devenir une oeuvre. Une oeuvre réelle est anéantissement du désir premier de l'oeuvre; elle est à la fois dépassement de l'idée première et sa négation. Dans l'idée du départ, l'oeuvre est imprévisible en tant que telle. Lorsqu'on compare esquisses et réalisations définitives, on est parfois étonné de l'immense marge qui se glisse entre chaque étape de la réalisation. Mais que de différence entre le rien et l'object, même créé provisoirement!”⁷

A dicotomia compositor/intérprete é neste caso mais facilmente realizável pelo intérprete uma vez que a interpretação da ideia composicional já não faz parte, por assim dizer, da agenda da obra musical do intérprete tornando-se para ele numa abstração. A “ideia” do compositor é evidentemente diferente da “ideia” do intérprete.

Mas tenho a convicção de que o primeiro impulso que faz nascer uma obra é a interpretação de uma ideia. O que o intérprete tem sua frente é uma realização musical “finita” que deverá saber ler segundo critérios apenas avaliados por si próprio. A aferição dos critérios “interpretativos” do compositor está, neste caso, excluída. E no entanto o objecto a que o intérprete tem acesso é a obra e não a

⁷ Pierre Boulez, *Leçons de musique – Idée, Réalisation, Métier* (Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005), 71.

intenção do compositor; aquilo que o intérprete partilha com este é o rasto dessa intenção, presente no texto musical.

Boulez problematiza ainda sobre a ideia de análise subjacente à ideia da obra para concluir que embora a análise possa dar uma ideia ou descrição da obra, não nos dará o segredo profundo das razões que foram o “gatilho” para a sua concepção e conclui que mesmo uma análise bem estruturada de uma obra desinteressante não nos dará conta do desinteresse da obra em questão.

É neste sentido que a obra musical se revela, de facto, a interpretação de uma primeira ideia. A sua realização não está dependente de um trabalho de “detective” por parte do intérprete mas sim de um trabalho descodificador do objecto real que tem à sua frente. A pergunta: “o que quer ele dizer com isto?” embora sempre válida, não tem neste caso o carácter de urgência que ocorre quando se trata de uma obra inspirada, ou baseada, num qualquer texto literário. É dada à imaginação interpretativa uma maior liberdade uma vez resolvidos os problemas técnicos e de análise. Evidentemente que há muitos outros indícios de significado que não passam pelo texto. Raymond Monelle debruça-se sobre o assunto no livro *The Sense of Music* no capítulo “The search for topics”.

Mas mesmo a análise de uma obra e a procura de tópicos musicais não nos vai trazer, a nós intérpretes, a razão que fez disparar a imaginação do compositor e a obra em questão. Neste caso a interpretação é a obra uma vez que o nosso acesso à intenção do compositor é feito por intermédio dela, construindo-se assim o significado através do rasto presente no texto mais do que numa possível miragem de “intenções” a que não temos acesso. Pois, como refere Monelle, “A musical semantic unit is conceived to be the sememe which uniquely explicates a given syntagma; it cannot be a token of a type since no such type exists. Thus, the content of a musical expression can only be known from the expression itself, which it perfectly motivates; and for this reason, it is senseless to speak of musical content, since at every point it coincides with musical expression.”⁸

Também Nicholas Cook refere o acto de interpretar, e aqui a palavra “performance” tem o significado de “interpretar” pois como Cook escreve: “You don’t just perform, you perform *something*, or you give a performance *of something*,

⁸ Raymond Monelle, “The search for topics”, em *The Sense of Music*, (Princeton: Princeton University Press, 2000) 16.

and the grammar of performance deflects attention from the act of performance to its object”, concluindo que “In other words, performance is seen as the translation into ongoing, experienced time of something that is not in itself temporal.”⁹

I. 3. Os “problemas” do intérprete

Para o intérprete a tarefa é fascinante, já que os sinais de leitura, para além duma assimilação estrutural, são múltiplos. Há uma pequena anedota contada pela meio-soprano Christa Ludwig numa entrevista¹⁰, que define de algum modo a multiplicidade e riqueza dos inúmeros caminhos da interpretação. Diz Ludwig, ao referir o seu trabalho com alguns maestros, que Karl Böhm lhe ensinou a cantar exactamente aquilo que estava escrito na partitura acrescentando com ironia o comentário: “e sabe que isso é extremamente difícil?”; sobre Bernstein comenta que ele lhe ensinou a ler “para além” da partitura. Já agora e apenas para terminar a anedota, quando refere Karajan chama-lhe o “bom Deus”.

Também Peter Walls no ensaio “Historical performance and the modern performer” refere o intérprete como um intermediário entre compositor e público uma vez que aquilo que é apresentado por este deve corresponder às intenções do autor. Diz Walls: “Most performers would think in terms of being true to the work, of exploring its emotional content, of attempting to honour the composer’s intentions. We value imagination and originality in performers, but recognise that (normally) this serves the music they perform, helping to illuminate its character or make palpable its emotional content. By and large, we are not so happy when a performer’s imagination distorts or disguises the music on which it is exercised.”¹¹

Podemos perguntar-nos o que significa ler o que “está escrito” e “para além” do que está escrito, as duas perguntas inerentes ao que diz Ludwig ou Walls, ou se estes tipos de leitura são a dupla face da mesma moeda. É evidente que a cantora se

⁹ Nicholas Cook, “Plato’s curse” em *Beyond the Score* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 23.

¹⁰ Richard Osborne, Introdução a *Karajan – a Life in Music* (London: Pimlico, 1999), xi., e *Karajan-The second life*, DVD D.G. 2013.

¹¹ Peter Walls “Historical performance and the modern performer” em *Musical Performance*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 17.

refere aqui, com os exemplos de Böhm e Bernstein, à capacidade de objectividade e subjectividade de que qualquer interpretação musical é portadora. No entanto ao interpretarmos subjectivamente é absolutamente imponderável que essa mesma subjectividade seja recebida de mesma forma pelo receptor/ouvinte, uma vez que cada ouvinte terá o seu próprio critério, a não ser que recorramos a uma explicação prévia da nossa leitura. Por outro lado essa subjectividade não tem que ser identificada, ela dá uma ou várias camadas de sub-texto à leitura interpretativa e o público é livre de a ler e interpretar dando-lhe a sua própria significância. A tarefa objectiva de “ler o que está escrito” pode não ser também de uma clareza linear. Sem extrapolar para excentricidades, os signos ou sinais, não têm para todos uma mesma leitura, mesmo para aqueles que não sentem necessidade de “deixar a sua marca interpretativa” naquilo que interpretam. Um exemplo: nas *Paixões segundo S. João e segundo S. Mateus* de Bach pode referir-se a diferença de registos na qual estão inseridas, por exemplo, as árias de soprano. Na *Paixão segundo S. João* a soprano tem apenas duas árias. A primeira “Ich folge dir gleichfalls” surge a meio da primeira parte e comenta a frase do Evangelista: “Simão Pedro com outro discípulo seguia Jesus”. Apesar de seguirem Jesus depois da prisão deste, a ária apresenta-se como um leve dueto com imitações em cânone entre a voz e a flauta solo (algumas gravações utilizam duas flautas em uníssono) que convocam a alegria com que os crentes seguem o Salvador. Entre esta e a outra ária de soprano a distância, tanto do ponto de vista vocal como dramático, é abissal. A ária situa-se depois da morte de Jesus e apesar de ambas terem estruturas semelhantes (A, B, A modificada) a sua substância musical está muito distante. Onde na primeira se pede leveza, na segunda pede-se legato, peso e contenção. É como se a voz tivesse crescido em volume, escurecido em timbre, na verdade é como se se tratasse do nascimento e morte da própria voz solista que tem a pesada incumbência de refletir estas diferenças vocais. Não é preciso ser um intérprete particularmente “esotérico” para dar conta deste percurso. E pela ordem da sua progressão e a matéria musical de que são feitas trata-se efectivamente, de um percurso. Portanto objectivamente, temos duas árias de estrutura semelhante, uma de agilidade, outra de legato; subjectivamente temos um percurso dramático que marca uma diferença e crescimento psicológicos desde a primeira nota da primeira ária até à última nota da ária final. Objectivamente podemos apontar as dificuldades postas pela primeira ária (agilidade, acuidade na afinação, leveza) e pela segunda (capacidade de

respiração, legato) mas o caminho percorrido desde a primeira à segunda ária só pode ser dado de forma subjectiva e cada intérprete pode contar a “sua história”.

Na *Paixão Segundo S. Mateus* as três árias não põem este problema em tão larga medida uma vez que sendo a primeira dramática e as duas restantes reflexivas, a questão do percurso não aparece com tanta urgência, podendo as árias ser encaradas apenas e só como uma reflexão das palavras do Evangelista. Nikolaus Harnoncourt resolve aliás este problema de uma forma simples arranjando, na sua última gravação, uma solista apenas para a primeira ária enquanto que outra se encarrega das duas últimas.

Ainda em relação a essa “marca interpretativa” que mencionei, Cook cita uma contradição nos escritos de Hanslick, citando por sua vez Anthony Pryer, que põe em perspectiva um facto importante:

“Hanslick claimed with his aesthéticien’s hat on that ‘the performer can deliver only what is already in the composition’, but on the other his critical writings are full of demonstrations of the opposite. As Pryer points out, Hanslick (1963: 167) says of the famous soprano Adelina Patti that ‘If we go today to hear operas such as *Linda, Sonnambula, I Puritani*, etc., we do not go to hear the works themselves – all dull - but to hear Patti. It is her talent and her voice which breathe new life into this empty and ineffectual melodies’. In other words, what Patti delivers is precisely what is not in the composition.”¹²

Apesar de numa interpretação musical haver instrumentos que nos permitem aferir a objectividade de uma leitura (tempo, agógica, dinâmica são elementos que, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, o compositor pode marcar sem grande margem de dúvida), o quadro geral desta será genericamente subjectivo. Cabe ao intérprete portanto a difícil tarefa de ver correctamente a partitura para depois poder compreender o significado do que está escrito. A dificuldade reside justamente nesta compreensão. Alfred Brendel refere este problema inúmeras vezes reiterando de alguma maneira a “boutade” de Christa Ludwig sobre o “ler exactamente o que está escrito”. No ensaio *Werktreue - an afterthought* é patente o conhecimento profundo do grande pianista na análise que faz da escrita beethoveniana. Esta autoridade de análise e conhecimento confere-lhe a credibilidade necessária quando afirma as suas dúvidas em relação às marcações de metrónomo de Beethoven na *Sonata Hammerklavier*:

¹² Cook, “Plato’s curse”, 21-22.

“The metronome marks have an equally detrimental effect: with one exception, they are all hurried, not to say maniacally overdriven. In the first movement particularly, the prescribed tempo cannot be attained, or even approached, on any instrument in the world, by any player at all, be he the devil incarnate, without a grievous loss of dynamics, colour and clarity.”¹³.

Aproveito esta afirmação de Brendel para mencionar um facto que apesar de já ter sido várias vezes afirmado, causa estranheza e é muitas vezes reivindicado como absurdo. Refiro-me ao facto de que os compositores nem sempre são os melhores intérpretes das suas obras. O caso de Stravinsky é sempre o que se menciona ao observar este facto. Não é contudo, um caso isolado.

Os argumentos são os de que os compositores não têm a distância necessária em relação à própria obra para dela darem uma ideia clara. O que para eles é óbvio necessita geralmente de mais tempo de assimilação por parte de terceiros. Se considerarmos que um outro intérprete já fez essa assimilação e a compreendeu ao ponto de a poder transmitir, será mais fácil que esse percurso, junto com o da obra, faça um sentido claro para o ouvinte. É também essa facilidade em julgar o que é óbvio para quem escreve e não o é de todo para quem toca ou ouve, que faz as indicações de tempo serem no caso de alguns compositores excessivamente rápidas. Brendel refere Beethoven. Na minha experiência profissional gostaria de acrescentar a essa lista pelo menos o nome de Poulenc e, na música portuguesa, Fernando Lopes Graça. Em ambos os casos diria que as indicações de tempo no metrónomo são só exequíveis em detrimento da clareza de enunciação. Basicamente o que Brendel afirma.

Poulenc é contudo um caso interessante já que as indicações obedecem a uma estranha bipolaridade: ou muito lento ou muito rápido. Pode ser que esta característica reflita o facto de Poulenc afirmar que nele existia um pouco de monge e um pouco de “flâneur”. Pierre Bernac¹⁴ de algum modo corrobora a minha leitura quando afirma que as indicações de tempo do compositor devem ser observadas, sobretudo nas “mélodies” tardias. Se pensarmos que Bernac era o cantor com que Poulenc estreou grande parte das obras para canto e piano este “sobretudo” é bastante sintomático. O caso de Graça é também interessante e reside no facto deste raramente se encontrar satisfeito com a realização das suas obras alterando-as constantemente,

¹³ Alfred Brendel, “Werktreue – An Afterthought”, *Alfred Brendel on Music* (Chicago: A Cappella Books, 2007), 33.

¹⁴ Pierre Bernac, *The Interpretation of French Song* (London: Victor Gollancz, 1976), 270.

não só no que diz respeito às indicações de tempo mas também em matéria de ritmo e harmonia. Este facto levava ao desespero alguns dos seus mais fiéis colaboradores. A pianista Maria da Graça Amado da Cunha referia as constantes alterações como perdas contínuas em relação ao material original “que era melhor”. Estas observações levaram Lopes Graça na dedicatória que lhe faz no exemplar das *Glosas* para piano, que de resto lhe são dedicadas, oferecido à pianista a escrever, não sem humor: “No Natal de 1952, este presente, de modo algum mal intencionado, mas sim muito amigo, do Graça. Prometo não mexer mais nas *Glosas*...” [sic]. Por aqui podemos observar a “inconstância” do compositor em relação à própria obra.



Fernando Lopes Graça, *Glosas*. Dedicatória.

Na minha experiência profissional também me deparei muitas vezes com indicações de metrónomo impossíveis e que não eram depois sequer seguidas pelo próprio compositor. Em obras como *O menino da sua Mãe* e algumas canções do ciclo *As mãos e os frutos* ganha-se muito em expressão ao reduzir um pouco o andamento mantendo contudo a relação entre os vários tempos. Estas observações obtive-as junto de Fernando Serafim que, como se sabe, foi um dos mais íntimos colaboradores de Fernando Lopes Graça.

O caso dos compositores/intérpretes mereceria, só por si, um estudo alargado pela luz que pode trazer a diversas questões sobre interpretação. Stravinsky que referi ao enunciar esta ideia, era acusado de falta de técnica de direcção e de não saber

apoiar os solistas (Elisabeth Schwarzkopf que estreou o *Rake's Progress* em Veneza com direcção de Stravinsky menciona com azedume os ensaios e a estreia, no seu livro de memórias *Les Autres Soirs*)¹⁵. Penso que a mais feliz solução deste binómio tem o nome de Pierre Boulez que alia um pensamento musical de autor com uma técnica de direcção irrepreensível. A prova é que para além das suas próprias composições, são dele grandes interpretações gravadas de quase todo o repertório sinfónico que vai da segunda metade do século XIX até aos nossos dias. Não deixa contudo de ser interessante o facto de, por outro lado, uma parte substancial dos grandes maestros serem também compositores com maior ou menor sucesso. Os exemplos de Bernstein, Furtwängler ou Sinopoli vêm-me à memória.

O repertório de canto e piano é uma das formas musicais mais ricas no que diz respeito às várias possibilidades de interpretação. Para começar há que ter em conta, como já referi, a interpretação que o compositor faz do poema posto em música. E nestes casos a complexidade é grande, pois a leitura musical pode, e muitas vezes isso acontece, trazer uma inesperada resolução interpretativa com a qual não contáramos ao ler apenas o poema. O autor clarifica as intenções na música que compõe e é obrigação dos intérpretes entender esse conjunto de sinais e intensificá-los de modo a que eles se tornem claros. Schubert é rico e pródigo nesse aspecto. Como Lawrence Kramer afirma: “When Schubert expresses such a divination in song (Kramer refere-se ao facto da música tornar claro o sentido da poesia), the plane of intimacy changes from understanding to feeling. The song reveals the inner truth of its poem by filling and overpowering the listener’s inner being.”¹⁶

Contudo os factos nem sempre são lineares podendo mesmo vir a ser contraditórios: se lermos com atenção o texto de Jacob Nicolaus Craigher de Jachelutta *Die Junge Nonne (A jovem Freira)* percebemos que o poema é a queixa de uma jovem apaixonada abandonada pelo amante, que compara a tempestade com os seus sentimentos para depois encontrar a calma ao tomar os votos ou, e também é possível fazermos essa leitura, na morte; “o doce som dos sinos atraindo-me irresistivelmente para as alturas eternas. Aleluia!”. Assim diz o poema. Schubert entendeu-o assim? Não creio. A canção composta em Fá menor é toda ela construída com o trémulo contínuo na mão direita a ilustrar o caótico estado emocional da

¹⁵ Elisabeth Schwarzkopf, *Les Autres Soirs* (Paris: Tallandier Éditions, 2004), 103-104.

¹⁶ Lawrence Kramer, *Franz Schubert Sexuality Subjectivity Song*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 103.

personagem. Quando a referencia é feita de que a tempestade pode continuar mas no peito da rapariga a paz entrou a música muda de fá menor para fá maior. Mas a paz não vem com essa mudança: as frases musicais da cantora tornam-se mais elásticas e mais tensas e o trémulo assustador do início da canção não nos deixa antes permanece como uma permanente ameaça até ao fim e à suposta redenção. A rapariga continua apaixonada, a calma é enganadora e a busca incessante de Deus só lhe traz uma paz aparente, eis o que diz a jovem freira de Franz Schubert. Se houvesse sombra de dúvida não tínhamos mais que ir a outras canções do autor para ter a prova. Na balada *Der Zwerg* apesar de não haver uma mudança de tonalidade como em *Die Junge Nonne* o final é exactamente o mesmo: o trémulo da mão direita permanece inexorável até ao último compasso. Aliás este propósito não escapou ao ouvido astuto e implacável da escritora Yvette Centeno que, depois de uma audição da canção numa conferencia que fizemos em conjunto na Universidade Nova, a resumiu ironicamente e para gáudio do público como: “uma noiva de Deus com saudades do seu tempo de solteira!”.

Outro problema de grande importância que se põe aos intérpretes é a interpretação de canções estróficas. Que fazer quando temos perante nós um poema com quatro ou cinco estrofes cuja música se repete estrofe a estrofe?

Quando há uns anos atrás Claudio Abbado gravou uma série de *Lieder* de Schubert com orquestrações de vários compositores, incluindo o próprio Schubert, agarrei o CD com alguma avidez para depois analisar a minha decepção. O que se ouvia, não obstante uma execução de alta qualidade, era insuficiente em termos de caracterização musical. A razão foi para mim na altura algo obscura e só passado um tempo a pude constatar com mais clareza. Apesar da grandeza de *Erlkönig* orquestrado por Berlioz o problema residia na falta de intimidade entre cantor e orquestra e, sobretudo nas canções estróficas, na repetição da orquestração sem a menor relação com as alterações de cor propostas pelos cantores. Uma orquestra que repete uma estrofe sem alteração da orquestração, pura e simplesmente não tem a capacidade dúctil da inflexão produzida por um único instrumentista num único instrumento. É uma constatação sem nenhuma carga pejorativa. O melhor pianista do mundo não tem também as cores de uma orquestra; apesar de o tentar uma vida inteira. O que faltava portanto era a relação única estabelecida entre cantor e pianista

que torna possível as variações imprescindíveis de estrofe para estrofe e que são um trabalho fundamental de qualquer duo.

Se observarmos a primeira canção do ciclo *A Bela Moleira* de Schubert constatamos que ela é composta por cinco estrofes. A música tem apenas uma estrofe e é organizada em duas secções. As indicações de dinâmica vão de *mezzo-forte* a *piano* e na repetição da última frase do canto (*das Wandern, das Wandern*, na primeira estrofe) um único *pianíssimo*. É uma evidência que o pianista e o cantor não vão respeitar sempre essas dinâmicas e essa agógica ao longo das cinco estrofes. Um trabalho aturado de detalhe é imperativo para que a cor vocal e pianística assim como o fraseio se adaptem ao significado do que é dito. E neste caso, unicamente neste caso, é dado aos intérpretes por parte do compositor uma liberdade quase igual à que experimentei com o poema de Sophia de Mello Breyner para o meu recital de poesia e música de que falei no início. Fica ao critério dos intérpretes, com o beneplácito do compositor, o iluminarem ou escurecerem este ou aquele detalhe. Num ciclo como *Die schöne Müllerin*, sobre o qual falarei mais detalhadamente à frente, que tem oito canções estróficas não modificadas, este é simultaneamente um trabalho árduo mas muitíssimo apaixonante para o intérprete. Embora guiados por Schubert numa primeira estrofe, as restantes estão a cargo dos intérpretes que devem saber integrar o seu trabalho pensando no que tiveram antes e no que vão ter a seguir como ambiente musical. A maior dificuldade neste ciclo reside nas canções sete, oito, nove e dez todas elas estróficas (as primeiras duas de quatro estrofes e as seguintes de três estrofes) e, tirando a sétima *Ungeduld*, de tempos não muito diferentes: a oitava *Morgengruss* e a nona *Des Müllers Blumen* exactamente com a mesma indicação de andamento (*Mässig*) e a décima sem grande contraste em relação às anteriores (*Ziemlich langsam*). Este é um verdadeiro desafio para quem interpreta e não conheço nenhuma outra forma musical que o proporcione de maneira tão abundante. Gerald Moore no seu livro *The unashamed Accompanist* põe a ênfase no trabalho do pianista e reitera o que afirmo quando escreve sobre o trabalho do pianista justamente sobre canções estróficas: “It is pitiful to see, or hear, a singer trying to fire his singing with imagination and life, trying to vary his tone according to the mood of the poem, while

the accompanist sits at the piano like a tired old horse, blissfully ignorant of anything that is going on.”¹⁷

Evidentemente o trabalho no repertório de canto e piano não se esgota nas canções estróficas. Se pensarmos em dois músicos a apresentar um recital numa língua fora do país em que esta se fala, damo-nos conta da enorme tarefa que têm perante si. Convencer uma audiência portuguesa por exemplo, das qualidades excepcionais da obra para canto e piano de Schumann, Schubert, Fauré, Debussy não é uma evidência. O texto, que pode ser um grande aliado na compreensão de grande parte do repertório musical, inclusivamente na ópera, torna-se aqui quase um inimigo - não havendo o suporte de um programa bem organizado com a respectiva tradução, caso que acontece muito mais frequentemente do que seria desejado - na medida em que pode dificultar o entendimento do que se quer dizer musicalmente. Um recital de piano com a obra de Schumann tem uma recepção pública muito mais fácil do que um recital de *Lieder* do mesmo compositor. Estou no entanto convencido de que um trabalho aturado entre dois músicos pode vencer essa aparente barreira de dificuldade. A subtilidade da interpretação do pianista aliada a uma cumplicidade total com o seu parceiro, a estranheza que podem causar certas inflexões do cantor ao sublinhar uma vogal, ao iluminar uma palavra, ao colorir uma frase musical, ao dramatizar um ambiente carregado, podem transformar um recital deste tipo numa revelação (retomarei este tema ao referir-me à interpretação da *Winterreise* por Jon Vickers). O público, mesmo não entendendo a cem por cento o que está a ser dito, intui que o que pode estar a acontecer no palco é algo de único e excepcional. Recordo um episódio que ilustra o que afirmo. Quando a cantora Elisabeth Schwarzkopf veio dar um recital ao S. Carlos já nos anos setenta, lembro-me de um velho melómano ainda maravilhado me contar, anos mais tarde, que na canção *Morgen* de Richard Strauss a enunciação da cantora na primeira frase (“Und Morgen wird die Sonne wieder scheinen”) foi tão especial e a forma como disse a palavra “scheinen” tão extraordinária que criou a ilusão de que os lustres do Teatro tinham aumentado a sua intensidade. São estes factos que dão a verdadeira dimensão da dificuldade mas também da grandeza de um trabalho deste tipo. Claro que fenómenos destes não acontecem todos os dias e a pressa em fazer muito em pouco tempo, que caracteriza

¹⁷ Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*, (London: Ascherberg, Hopwood & Crew, Ltd, 1943), 9.

infelizmente o trabalho de grande parte dos músicos actuais, descure o fundamental trabalho de análise e pesquisa, por parte do cantor e do pianista, que é em grande medida responsável por estes resultados.

Adorno é categórico no que respeita à interpretação de qualquer texto musical seja ele instrumental, vocal ou orquestral: “Interpretation ist dem *Wesen* nach ein dialektischer Prozess.”¹⁸

Penso que o conceito de *interpretação* tem muitos mais aspectos para além dos que mencionei. O binómio intérprete/compositor é uma fonte inesgotável de procura e pesquisa, um verdadeiro “processo dialético”, uma vez que me parece evidente que o compositor também interpreta e o intérprete, de alguma forma, também compõe.

A obra musical só atinge a sua plena realização ao ser executada. Sabemos da frustração que acompanhou muitos dos grandes compositores quando as suas obras não puderam ser executadas, Berlioz é um entre muitos; sabemos também da frustração de outros ao ouvirem o que escreveram muito mal executado, e aqui lembro-me de Schönberg; mas estou convencido que, apesar de tudo, um compositor quando compõe fá-lo para ser ouvido.

Quando menciono o facto de que o intérprete também é o compositor quero dizer que ele é o instrumento através do qual o autor faz ouvir a sua obra e ninguém, nem mesmo o mais modesto dos intérpretes, pode pretender que o que dá a ouvir é só e apenas o que está escrito na partitura. Esse “o que está escrito na partitura” já referido, já presume uma interpretação. Seria passar da máxima modéstia à máxima soberba o pretendermos que a “nossa” leitura fosse exactamente o que o compositor pretendia. Esta máxima é aplicada para “travar” de alguma maneira o tratamento demasiado particular que alguns intérpretes fazem das indicações do compositor. Quando Bach no prelúdio em Dó menor do primeiro volume do *Cravo bem temperado*, escreve uma rigorosa invenção a duas vozes, nada nos autoriza a prolongar a primeira e a terceira nota de cada compasso de modo a acrescentar uma “mais valia” polifónica ao que está escrito.

¹⁸ “A interpretação é pela sua própria natureza um processo dialético.” Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2005), 92.

É contra este tipo de invenções que a expressão “apenas o que está escrito” deve ser aplicada. No seu livro *Le compositeur et son double*¹⁹ René Leibowitz faz exactamente a mesma pergunta ao questionar-se sobre “se uma obra musical tem uma verdade própria ou se, ao contrário, ela dá a cada intérprete uma verdade diferente?” A sua conclusão é muito interessante quando diz que é a obra que cria o intérprete e a interpretação na medida em que esta lhe fornece essa verdade própria que não pode deixar de ser a mesma para a obra e para o intérprete.

Isso não retira contudo um cunho pessoal à visão e apropriação dos símbolos escritos numa partitura. Karl Böhm, que era considerado um purista, como já se pôde reparar, é facilmente identificável nas suas interpretações dos clássicos. Isto não significa que a partir dele tenhamos que aferir todas as outras interpretações de Mozart ou Beethoven. Nessa medida o intérprete é também um autor. A assimilação do que está escrito deve ser total de modo a que se tornem dele as razões poéticas e estruturais da composição. Como se o intérprete tivesse por máxima as palavras da Mater Gloriosa do segundo *Fausto* de Goethe:

- Komm! Hebe dich zu höhern Sphären!

Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

(- Vem! Ergue-te para mais altas esferas!

Quando ele te pressentir, seguir-te-á.)²⁰

¹⁹ René Leibowitz, *Le Compositeur et son Double*, (Paris: Gallimard, 1986), 27.

²⁰ Salvo quando indicado, as traduções neste trabalho são minhas.

II. Alguns Lieder para voz feminina (?)

II. 1. Hagars Klage

É usual hoje em dia que um ciclo como a *Winterreise* seja cantado por vozes femininas: Christa Ludwig, Brigitte Fassbaender e mais recentemente Christine Schäfer são apenas alguns exemplos. Esse facto não obsta a que o ciclo continue a ser encarado como uma obra predominantemente masculina e as intérpretes femininas vistas como uma espécie de ilustres “outsiders”, o que nos remete para a questão que gostaria de focar nesta secção do meu trabalho e que se prende com a suposta feminilidade da música de Schubert. Através da observação de alguns *Lieder* que têm como protagonista uma mulher quero chamar a atenção para o facto de que o gesto schubertiano, que leva posteriormente à elaboração do ciclo, se encontra no autor desde os primeiros ensaios, com a canção “Hagars Klage”, e corresponde a uma poética totalmente pessoal que não se revê em pressupostos de género. A direcionalidade inflexível deste ciclo pode ser iluminada através da observação prévia de outras obras e do trabalho realizado no ciclo *Die Schöne Müllerin*, que o antecede.

Johann Michael Vogl (1768-1840) foi o cantor e amigo de Schubert que mais promoveu a obra do autor. Como Suzanna Clark com humor indica, as razões defendidas por Vogl (intuição e espontaneidade) são até hoje responsáveis por uma imagem de Schubert que, apesar das boas intenções, não corresponde à verdade²¹. O génio intuitivo e romântico não se coaduna com a pesquisa e profundidade de muita da produção do autor. É inegável, por outro lado, que a quantidade da produção schubertiana juntamente com a rapidez de escrita e uma morte jovem são para a história, ingredientes de um romantismo irrecusável.

“Os resultados da inspiração divina são causa de admiração, não de análise”²².

Este problema, continua a musicóloga, fez direccionar a observação das obras de Schubert afastando-a, muitas vezes, das descobertas formais nela contidas. É um

²¹ Suzanna Clark, *Analyzing Schubert* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 53.

²² Clark, *Schubert*, 53.

facto também observado por Lawrence Kramer que refere a comparação de Schubert com Beethoven sempre para desvantagem do primeiro.

Apesar de, a partir de 1817, data do primeiro encontro de Schubert com Vogl, grande parte da produção de Lieder serem pensados para o cantor, muitos dos textos postos em música antes e depois dessa data, têm uma primeira pessoa feminina.

O problema da identidade de “quem canta o quê” não se põe, nem agora, nem antes. É contudo inevitável que algumas das canções nas quais uma mulher canta na primeira pessoa sejam preferencialmente cantadas por uma voz feminina. Apesar de Mathias Goerne ter gravado recentemente alguns dos cantos de Mignon no álbum “*An mein Herz*”, não conheço nenhuma interpretação masculina da *Gretchen am Spinnrade*, por exemplo.

O facto de uma obra poder ser cantada por um homem e/ou uma mulher não invalida que esta ou aquela canção na qual um homem ou uma mulher falam na primeira pessoa possa preferencialmente ser interpretada por alguém do mesmo sexo. Esse é o ponto de vista que justifica o facto da *Winterreise* ter sido durante muito tempo, quase exclusivamente cantada por vozes masculinas quando evidentemente o nó poético do ciclo está muito distanciado da razão proferida em “Gute Nacht” para o afastamento do viandante, uma vez que ao longo das 24 canções do ciclo essa razão é apenas declaradamente afirmada na primeira canção.

Historicamente o defeito apontado a Schubert por muitos críticos era justamente o de uma certa sentimentalidade (leia-se feminilidade), não consentânea com uma escrita masculina (leia-se, masculino = Beethoven).

Henry Heathcote Statham num artigo publicado em 1883 e depois publicado como parte do livro *My thoughts on music and musiciens* refere que:

“Uma longa manhã delas (canções de Schubert), mesmo com um cantor capaz de penetrar todo o seu significado, deixa-nos com a sensação de uma “overdose” de sentimento; de termos passado por muita repetição e maneirismo, a princípio belo mas nauseante depois de um bocado; com um desejo de algo mais estimulante e masculino em estilo e sentimento.”²³

O meu professor Geoffrey Parsons costumava dizer-me que era necessário traçar uma linha interpretativa muito definida entre sentimento (feeling) e

²³ Henry Heathcote Statham, *My thoughts on music and musiciens*, (London: Chapman and Hall, 1892), 324.

sentimentalidade (sentimentality). Gundula Janowitz referia-me, em ensaio, que em Schubert como em Mozart não existem *ritardandos*. Se for necessário para significar um final de frase ou uma modulação, um *cedendo* é quanto basta. Refiro esta experiência pessoal pois ela é prova de que há uma consciência interpretativa contemporânea que pretende desmentir a prática comum que acrescenta à obra de Schubert uma *taxa de lirismo acrescentada*, expressão feliz utilizada por Nikos Pratsinis e depois justificada no prefácio à tradução dos poemas de Kavafis feita em parceria com Joaquim Manuel Magalhães²⁴.

“Hagars Klage” de 1811 é a primeira canção completa escrita por Schubert. Segundo Susan Youens dois fragmentos de uma canção sobre o poema *Lebenstraum* de Gabriele von Baumberg, a mesma autora da célebre canção de Mozart *Als Louise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (*Enquanto Luísa queimava as cartas do seu amante*), serão ainda anteriores (início de 1810). Schubert voltará a esta poeta em Agosto de 1815 compondo desta vez 5 canções completas²⁵.

“Hagars Klage” é uma longa e ambiciosa obra para um compositor de 14 anos. Mais uma cantata que uma canção na sua sucessiva mudança de 13 andamentos, com uma duração superior a 15 minutos. O compositor serve-se da balada de Zumsteeg *Hagars Klage in der Wüste Bersaba* publicada em 1897 como modelo, reescrevendo-a e, a pouco e pouco, deixando-a para trás. Graham Johnson²⁶ refere a grande dificuldade vocal da canção, o grande respeito de Schubert pela balada de Zumsteeg, escolhendo na primeira parte da peça as mesmas tonalidades e compassos assim como os mesmos locais no poema para a inserção dos interlúdios. A partir da segunda metade da obra o compositor torna-se mais aventureiro esquecendo o modelo.

Apesar de haver muito material que indica um compositor ainda à procura da sua linguagem não me parece que “Hagars Klage” mereça a má reputação que tem.

A dificuldade é grande para o cantor que tem que superar as faltas de conhecimento do aparelho vocal inerentes a um compositor de 14 anos.

²⁴ Konstandinos Kavafis, *Os Poemas*, (Lisboa: Relógio D'Água, 2005), 15-37.

²⁵ Susan Youens, *Schubert's Poets and the Making of Lieder* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 1-50.

²⁶ Graham Johnson, *Franz Schubert: The Complete Songs, Vol. I Lieder* (London: Yale University Press, 2014), 820-828.

Apesar de tudo esta “cantata” merece ser conhecida. “Hagars Klage” inicia-se com uma nítida reminiscência da *Criação* de Haydn (depois do acorde inicial da oratória ouvimos as mesmas harmonias do início da canção) na tonalidade de Dó menor e com a indicação de Largo para o tempo. Ainda no andamento inicial, a maneira como Schubert articula as semicolcheias no piano, depois de 2 compassos de coral, de modo a servirem de base à frase “lechzt nach einem Tropfen Wasser” e organiza o discurso tonal de si bemol menor até mi bemol maior 8 compassos à frente é já reveladora; mais à frente as frases “dämmert auf der bleichen Wange, dämmert in den matten Augen”, como astutamente denota Graham Johnson, são “longínquas prenunciadoras” das colcheias de “Auf dem Flusse” da *Winterreise*; a repetição da palavra Jehova, da autoria do compositor e não do poeta, como chamamento de atenção para a secção *Più Largo* que lhe sucede e os melismas que envolvem esta mesma palavra nessa secção na tonalidade de dó maior; o andamento final *Adagio* que conclui a canção numa tonalidade diferente da do início, lá bemol maior e não dó menor, tudo são indicadores que estamos perante a presença de um grande compositor que muito rapidamente se libertará dos constrangimentos que ainda o limitam. Como escreve Richard Capell:

“The first pieces, *Hagars Klage* and the rest, at the beginning of the collected edition of the songs, were composed when he was fourteen. They are not absolutely interesting, but the boy who wrote them had unmistakably a grasp of style. They are fluent; they are as correct as Zumsteeg’s pieces on which they were modelled, and quite as vivacious; and while on general lines they follow the exemplar, they are not mere imitations.”²⁷

Limito-me a comentar que hoje em dia as composições de Zumsteeg possuem apenas um interesse histórico e que a canção/cantata *Hagars Klage* de Schubert com um soprano de envergadura e um pianista imaginativo continua a resistir ao tempo apesar das suas fraquezas.

Tenho em Fischer-Dieskau um aliado quando refere que a obra de o compositor de catorze anos ultrapassa já a do seu antecessor: “Improvisatorik und unbekümmerte Dramatik erheben *Hagars Klage* über das Vorbild des erfahrenen Älteren.” Fischer-Dieskau prossegue: “Es erstaunt, wie Schubert sich, selbst noch ein Knabe, in die Not der Hagar versetzt, deren Kind in der Wüste verschmachten muss,

²⁷ Richard Capell, *Schubert’s Songs*, London: Pan Books Ltd, 1957), 30. Richard Capell, *Schubert’s Songs* (London: Pan Books Ltd, 1957), 30.

und wie er den Schluss bereits in eine Welt von Trost einzuhüllen vermag. Alles noch Ungeschickte, Unausgereifte hat neben dieser Eindeutigkeit und mitreissenden Gestaltungskraft nicht viel zu sagen.”²⁸

II. 2. As canções de Gretchen

O que torna extraordinário o aparecimento de uma obra como *Gretchen am Spinnrade* a 19 de outubro de 1814, apenas 3 anos depois de *Hagars Klage*, é a noção de surpresa perante uma obra prima. Em nenhuma das cerca de 30 canções escritas até esta data aparece sequer um indício de que o compositor é já um mestre na relação da música com a palavra. O salto entre esta e as anteriores canções é colossal, nada o fazia prever.

Podem apontar-se várias razões: a resposta imediata a um texto que responde dramaticamente às aspirações do jovem compositor, a bagagem composicional já adquirida, são possibilidades apontadas pelos vários autores que se debruçam sobre a obra de Schubert. O que torna estranho o facto em si não é o salto, é o tamanho deste. De um compositor aprendiz e, como refere Capell, não podemos esquecer que a música instrumental e sinfónica por esta altura avançava ainda por tentativas, Schubert alcança uma plataforma de qualidade insuspeitada, quase como se Wagner depois do *Rienzi* escrevesse o *Tristão*. Nesse caso os seus *Meistersinger* seria o *Erlkönig* de Novembro de 1815.

Na primeira parte da tragédia de Goethe a cena de Margarida a fiar insere-se no início da sua relação com Fausto. A ênfase dada ao beijo trocado entre os dois explica-se pela troca de um beijo dado na anterior cena entre os dois. A plenitude da relação com a consumação do acto sexual não é ainda questão. Na cena seguinte

²⁸ “O sentido de improvisação e a desinibida dramatização elevam *Hagars Klage* bem acima do modelo do mais velho e experiente compositor.”

“É extraordinário como Schubert, ele próprio ainda uma criança, foi capaz de partilhar a agonia de Hagar, cuja criança estava destinada a morrer no deserto, e como foi capaz de terminar a canção num ambiente de consolação. Toda a imaturidade e desajeitamento são nada em comparação com a clareza e um tão excitante poder criativo.” Dietrich Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubert-Lieder* (Kassel: Bärenreiter, 1976), 27-28.

Fausto dá a Margarida uma poção que lhe permitirá adormecer a Mãe. A confrontação perante o acto sexual já plenamente assumido, dá-se assim entre a cena de Margarida a fiar e a prece da mesma junto às muralhas da cidade. Schubert compõe também esta cena em 1817 deixando a canção incompleta.

Não se trata aqui ainda de uma mulher desesperada pela culpa e o remorso, mas sim de uma jovem apaixonada que sonha com o beijo do amado e a antevisão de um encontro mais íntimo ainda não realizado.

É necessário compreender o ponto em que estamos da tragédia pois *Gretchen am Spinnrade* de Schubert é uma canção com uma carga dramática enorme mas carregada de erotismo. Erram as cantoras que a interpretam apenas como uma obra trágica bastando para isso observar que os dois pontos altos da canção se situam no momento em que Gretchen revive o beijo do amado, mais ou menos a meio, e na parte final, onde exclama querer morrer dos seus beijos. Se juntarmos a estas exclamações o facto do acto sexual ser consumado apenas nas cenas seguintes temos a ideia central da canção como um grito de desejo longamente reprimido. Musicalmente esta ideia é corroborada por Schubert.

A obra é construída na tonalidade de ré menor e em compasso de 6 por 8. O piano imita fielmente o desenho da roda de fiar com um motivo obsessivo de semicolcheias na mão direita, e o impulso dado a esta com uma figura de colcheia, pausa, colcheia, colcheia, pausa, colcheia, na mão esquerda. Contrariamente a algumas afirmações, a obra é “durchkomponiert” (composta de forma contínua) e não é estrófica. A coesão é dada pelo repetir obsessivo dos motivos referidos e pela referenciação harmónica de ré menor de cada vez que são ditos os versos iniciais : “Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr” (“Paz não tenho já, coração de chumbo, nada neste mundo ma devolverá”, trad. João Barrento). Esta repetição aparece 4 vezes dando unidade e a aparência de um Rondó à canção.

Do ponto de vista harmónico a canção desenvolve-se entre as tonalidades de ré menor e mi menor. O primeiro clímax é preparado com uma mudança de tonalidade de lá menor para fá maior. Quando é referido o “seu porte altivo” (sein hoher Gang) Schubert modula para esta tonalidade e o ritmo da mão esquerda cai de repente tornando-se apenas num apoio harmónico de um acorde por compasso.

Schubert constrói assim uma imagem de expectativa com a mudança do ritmo na esquerda, a continuação das semicolcheias na direita e uma indicação de pianíssimo. É daqui que partimos para o primeiro clímax nas palavras “sein Kuss” (o seu beijo) na dominante da tonalidade principal: ré menor. A partir daqui o discurso musical torna-se mais obsessivo com o reaparecimento desta tonalidade e o regresso dos motivos rítmicos nas duas mãos até ao segundo clímax, conseguido através de uma intensificação do andamento e de uma subida significativa da tessitura.

A indicação de tempo é *Nicht zu geschwind* (Não muito rápido) mas na edição de Eusebius Mandyczewsky está indicado em nota de rodapé que o tempo original previsto pelo compositor era *Etwas Schnell* (Um pouco rápido)²⁹. A mudança torna ainda mais clara a intenção do compositor. Schubert previne assim um tempo excessivamente rápido para o início dando aos intérpretes a possibilidade mais larga de poderem acelerar nos momentos indicados.

Há aliás, na grande maioria das intérpretes desta canção uma pressa excessiva no tempo tomado para o início. Se se tomar escrupulosamente as indicações de tempo de Schubert constatamos aspectos, regra geral, menosprezados: o tempo de inicial é um deles, o subsequente acelerando a partir compasso sessenta e três, onde se inicia a frase “seine Händedruck und ach, sein Kuss!”, é outro. Ao iniciar o referido acelerando apenas aqui e não antes obtém-se um curto aumento de pulsação de apenas seis compassos que permanece quanto Schubert retoma tentativamente o ritmo inicial. Se o compositor quisesse uma retoma do *Tempo Primo* este estaria indicado; Schubert era meticoloso, veja-se, por exemplo a enganosamente simples canção *Heidenröslein*: no refrão os primeiros dois compassos têm a indicação *nachgebend/cedendo* repondo Schubert a seguir o tempo inicial com a indicação *wie oben/como acima*; *Gretchen am Spinnrade* foi, ainda no tempo de Schubert, considerada uma das suas grandes canções e é pouco provável que o compositor, se quisesse um retorno ao andamento inicial, não o tivesse escrito mesmo que posteriormente à composição. As modificações sobre os manuscritos abundam em Schubert contrariando a ideia de que o ler o poema e escrever a canção era obra de um minuto, e as diversas rasuras ao manuscrito da *Winterreise* são disso testemunho. Acresce a este facto que este primeiro acelerando não é o único em toda a obra, mais à frente, para a preparação do segundo clímax, Schubert escreve no compasso

²⁹ Edição Peters, Band I.

noventa um novo acelerando (e não como esta indicado na Edição Peters cinco compassos antes, *crescendo poco a poco e accelerando*). Apenas nove compassos antes do final da canção encontramos a indicação *decrecendo e ritardando*.

Isto significa muito simplesmente que é possível tomar para início um tempo bastante mais calmo do que o habitual (*nicht zu geschwind*) para o aumentar gradualmente no primeiro e no segundo *acelerando*, o que levaria a um tempo mais rápido na terceira vez que ouvimos a frase “Mein Ruh ist hin, mein Herz ist schwer...” e ainda a mais um aumento de tempo para a secção final da canção.

Se pensarmos que *Gretchen am Spinnrade*, com o seu ritmo obsessivo, é mais um estudo de desejo não realizado do que um grito de desespero, a forma como a voz se deleita no momento do beijo (*sein Kuss*) elevando-se para a nota mais longa de toda a canção (uma mínima com suspensão) para depois cair na rotina de um “pseudo refrão”, então esta reflexão faz sentido. Esta obsessão é refletida também na *Winterreise* e no imutável caminhar que se torna num dos motivos (senão o motivo) mais frequentes do ciclo. A esse propósito é de referir o livro, acabado de aparecer, de Ian Bostridge sobre o ciclo com o título apropriado de: *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*.³⁰

Como refere mais do que uma vez Lawrence Kramer em *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*, todas estas reflexões ou “interpretações” são por essa mesma razão subjectivas, a música essa, mesmo sem elas ou com outras eventualmente opostas, continuará a ser bela.

Gretchen am Spinnrade é assim a grande canção de angústia perante um desejo ainda não plenamente realizado uma ilustração auditiva do que Barthes escreve nos seus *Fragments d'un discours amoureux*, no capítulo *Le monde sidéré*:

“J’attends un téléphone, et cette attente m’angoisse plus que d’habitude. J’essaye de faire quelque chose et je n’y arrive pas bien. Je me promène dans ma chambre: tous les objects - dont la familiarité d’ordinaire me réconforte – les toits gris, les bruits de la ville, tout me paraît inerte, séparé, sidéré comme un astre désert, comme une Nature que l’homme n’aurait jamais habitée.”³¹

³⁰ Ian Bostridge, *Schubert's Winter Journey Anatomy of an Obsession*, (London: Faber & Faber), 2015.

³¹ Roland Barthes, “Le monde sidéré” em *Fragments d'un discours amoureux*, ed. Philippe Sollers (Paris: Éditions du Seuil, 1977), 103.

A obsessão musical obtida neste canção de desejo tem ecos longínquos mas ecos, *tout de même*, na obsessão tardia, e também frustrada, da *Winterreise*.

Ainda em 1814 Schubert compõe a *Cena de Fausto* na qual Gretchen depois de ter envenenado a mãe, é assombrada na Igreja por um espírito mau e, consumida de remorsos, desmaia.

A canção é concebida para uma voz feminina (Gretchen), uma voz masculina (Espírito Mau) e um coro. Embora seja possível a sua realização por apenas um cantor, Fischer-Dieskau e Janowitz executaram sucessivamente todos os personagens, a *Cena de Fausto* parece mais destinada a ser uma pequena cena operática do que um Lied propriamente dito.

Mais interessante do que a *Cena de Fausto* é a *Prece de Gretchen* composta em 1817 e infelizmente deixada incompleta. Nas duas cenas anteriores, Fausto dá a Gretchen um frasco com uma poção para adormecer a Mãe de modo a poder recebê-lo em casa e, na cena seguinte, Gretchen ouve da sua amiga Lisa a história de Bárbara seduzida por um rapaz e caída em desgraça. Nesse momento Gretchen vê a sua própria história e, imediatamente a seguir, reza à Virgem para que interceda por ela.

Das oito pequenas estrofes que compõem a cena Schubert põe em música cinco. O fragmento de quarenta e três compassos é substancial e pode apresentar-se em concerto, o que frequentemente sucede. A introdução é em si bemol menor e, tirando o facto desta outra ser em mi bemol maior, exactamente igual à de *Auf der Donau* escrita no mesmo ano.

Não existe aqui movimento de fiar, nem êxtase desvendado pela música, Schubert atinge a máxima concentração na dor de Margarida e passa sucessivamente das tonalidades de si bemol menor para lá maior e desta para dó maior onde o fragmento termina. Enquanto que em *Gretchen am Spinnrade* é o piano que instiga o movimento dramático, aqui tudo parece partir da voz. De especial relevo é a secção em lá maior, na qual Margarida exclama: “Quem sente a ardente Dor que me consome, quem? O que meu peito receia, Por que treme, por que anseia, Só tu sabes, mais ninguém!” Schubert parte de lá menor para, através um cromatismo, atingir a tonalidade de ré menor e, a partir desta, a dominante de lá. Todo este movimento é entrecortado de oitavas lentas e sincopadas na mão direita que funcionam como um suspiro dilacerante até à tonalidade de lá maior sobre o texto “Só tu sabes, mais

ninguém”, que aparece com uma pungência que nos faz lamentar o facto de estarmos aqui apenas perante um magnífico fragmento. Para o intérprete a canção oscila entre uma tessitura bastante aguda e, precisamente nesta secção, a necessidade de um registo grave de bastante potência o que a torna extremamente difícil de interpretar não só do ponto de vista musical mas também vocal. Britten compôs uma versão integral da canção, mas apesar de tudo, este fragmento alongado é muitas vezes interpretado em concerto.

II. 3. Canções de Mignon

São 4 as canções sobre textos de Goethe retiradas do romance *Wilhelm Meister Lehrjahre*. O aparecimento de várias canções ao longo do romance não é de estranhar pois, como comenta Mário Vieira de Carvalho no seu ensaio *O engano dos significados ou a prisão da linguagem: da poética musical de Eichendorff à poética musical de Adorno*, “o ambiente musical dos estados germânicos, para além de ter influenciado profundamente o próprio pensamento estético dos poetas alemães da viragem do século XVIII para o século XIX, de Goethe a E. T. A. Hoffmann, passando por Wackenroder, Tieck ou Novalis, pode ter favorecido igualmente esse apuramento da *cultura da escuta*, extensiva a qualquer fenómeno sonoro na interacção entre as pessoas ou na natureza.”³²

Mignon é um personagem misterioso que aparece no segundo livro do romance (constituído por 8 livros) e acompanha o protagonista até ao final. Wilhelm compra-a a uma trupe de saltimbancos para evitar que esta seja maltratada, ganhando assim, para a vida e para a morte, o reconhecimento de Mignon. Eis a primeira descrição que Goethe faz da sua personagem: “[...] quando uma jovem criatura, que a descia [uma escada] aos saltos, atraiu a sua atenção. Um colete curto de seda, com mangas à espanhola com aberturas, e umas calças compridas, justas, com fofos, ficavam muito bem à criança. Os longos cabelos negros estavam frisados e enrolados

³² Fernando Gil, Mário Vieira de Carvalho, “O engano dos significados ou a prisão da linguagem”, em *A 4 Mãos* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005), 56.

em caracóis e tranças em volta da cabeça. Ele olhou-a com espanto e não foi capaz de decidir se havia de tomá-la por um rapaz ou por uma rapariga [...]”.³³

João Barrento nas notas incluídas na edição portuguesa do romance, e a este propósito, faz alusão ao “motivo, recorrente no romance, da androginia ou do hermafroditismo.” O facto de Mignon ter um nome masculino, o feminino seria Mignonne, é mais um factor que contribuí para a imprecisão que rodeia o personagem. Mignon fala uma mescla de italiano e alemão o que resulta num “alemão mascavado” como é definido pelo próprio Goethe.

Alguns capítulos mais à frente aparece o personagem do tocador de harpa. Goethe descreve-o assim: “A figura daquele estranho convidado causou espanto a todo o grupo (...) O seu crânio calvo era rodeado por uma coroa de pouco cabelo grisalho, grandes olhos azuis, meigos, apareciam sob longas sobranceiras brancas. A um nariz bem feito ligava-se, sem esconder os lábios delicados, uma longa barba branca. Uma túnica comprida, castanho-escura, envolvia-lhe o corpo delgado, desde o pescoço até aos pés”.³⁴

O Harpista e Mignon estão indissoluvelmente ligados no romance. Continuarão a acompanhar Wilhelm até ao final. No final do livro ficaremos a saber a origem de ambos: Mignon é filha do Harpista e da sua irmã Sperata que, por nascer tardiamente, foi separada dos pais e irmãos. Ao saber da origem incestuosa da ligação o Harpista recusa-se no entanto a acreditar. Sperata aparecia na família como uma vizinha e é ela quem faz Augustin (o nome do harpista) desejar trocar a calma e meditação do convento por uma relação sentimental. “Ele descreveu-nos com deleite como a celestial rapariga o tirara do estado antinatural em relação à humanidade e o levava para a verdadeira vida”.³⁵ Sperata não sabe da sua verdadeira relação com o irmão mas é afastada deste convencida de que o nascimento da filha ilegítima era uma prova de pecado que teria que ser expurgada. A criança é-lhe retirada. Mignon desaparece perto de um lago e a ideia inculcada na Mãe é de que esta havia morrido afogada. Como referi a criança fora raptada por saltimbancos e, graças a uma desenvoltura natural, obrigada a executar danças e malabarismos.

³³ Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, Vol. I trad. Paulo Osório de Castro (Lisboa: Relógio d’água, 1998), 125-126.

³⁴ Goethe, *Wilhelm Meister*, Vol. I, 171.

³⁵ Goethe, *Wilhelm Meister*, Vol II, 388.

Ao ser salva por Wilhelm a sua gratidão é imensa e transforma-se numa espécie de obsessão para com o seu benfeitor. Uma obsessão que é transversal ao desejo sexual. Mignon nunca tem para com Wilhelm um comportamento de apaixonada mas é no momento em que o procura no quarto para passar uma noite,” sem que ela fosse capaz de imaginar qualquer coisa mais do que um repouso íntimo e feliz”³⁶, que Mignon descobre que uma outra mulher a havia precedido. Escondida, vê uma outra “criatura feminina” a entrar no quarto e depois da entrada de Wilhelm ouve “correr o grande ferrolho.”

Ao narrar este facto Mignon é acometida por uma dor terrível e é ainda esse desejo nunca tornado claro mas sempre latente que lhe causa a morte, ao ver a manifestação apaixonada que a “noiva” de Wilhelm tem para com ele. “Mignon levou, de repente, a mão esquerda ao coração e, estendendo violentamente o braço direito, com um grito caiu como morta aos pés de Nathalie. (...) A presença do médico pouca consolação deu; ele e o cirurgião, (...) esforçaram-se em vão. Não era possível chamar de novo à vida a cara criatura.”³⁷

O primeiro Lied de Mignon aparece no início do Livro Terceiro.

A tradução apresentada é de João Barrento:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,	Conheces o país dos limoeiros em flor
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,	Das laranjas à sombra, no ouro do seu fulgor?
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,	Do céu azul sopra um vento ligeiro,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?	Cresce calmo o mirto, alto o loureiro –
Kennst du es wohl? Dahin!	Conheces essa terra?
Dahin möcht' ich mit dir,	Ah, bem queria eu
O mein Geliebter, ziehn.	Para aí partir contigo, amado meu!
Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht	Conheces a casa e os seus fortes

³⁶ Goethe, *Wilhelm Meister*, Vol II, 314

³⁷ Goethe, *Wilhelm Meister*, Vol II, 340.

sein Dach,	pilares?
Es glänzt der Saal, es schimmert das	Brilhante a sala, a alcova de mil
Gemach,	cores,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich	Estátuas de mármore trocam olhares
an:	comigo:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?	“Pobre menina, que fizeram contigo?”
Kennst du es wohl? Dahin!	Conhece-la bem?
Dahin möcht' ich mit dir,	Ah, bem queria eu
O mein Beschützer, ziehn.	Para aí partir contigo, protector meu!
Kennst du den Berg und seinen	Conheces o monte co'as nuvens no
Wolkensteg?	carreiro?
Das Maultier such im Nebel seinen Weg,	Procura a mula o trilho no nevoeiro,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;	Nas grutas mora o dragão,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.	Solta-se o rochedo e a cascata em cachão:
Kennst du ihn wohl? Dahin!	Conheces esse monte?
Dahin geht unser Weg!	Ah, bem queria eu,
O Vater, laß uns ziehn!	Meu pai, que fosse esse o teu caminho e
	meu!

Podemos ver como sucessivamente Mignon se refere a Wilhelm como amado, protector e pai e como o texto reflecte a nostalgia de regressar a um país do sul, neste caso Itália, onde florescem as laranjeiras. Daqui Mignon parte para uma memória de infância, a sala brilhante e as estátuas, e finalmente para a travessia dos Alpes que fez ao ser raptada. É interessante que, na primeira estrofe, no belo país do sul, ela se refira a Wilhelm como o amado, na segunda, ao pensar no seu triste destino, como protector e finalmente na terceira, ao enfrentar perigos reais e assustadores, como pai. A ambivalência da relação é dada, de uma só vez, inteiramente no poema. Aquilo que se torna claro, com o desenrolar da acção, é já aqui apresentado, se bem que de forma simbólica.

O poema com a sua enorme riqueza, atraiu inúmeros compositores. Beethoven, Schumann, Wolf, Loewe, Tchaikovsky e, evidentemente, Schubert.

Segundo Richard Capell, a sua versão, apesar de não explorar a fundo todas as possibilidades do poema, é a mais conseguida³⁸. Para este autor a versão de Wolf é demasiado elaborada e adulta. Podemos perguntar-nos a este propósito, se o poema apesar de ser posto na voz de uma adolescente, não é na verdade um poema de adulto? Esta é na verdade a ambivalência de Mignon, aquilo que através dos poemas ela veicula, está muito para além das atitudes infantis que a ligam às suas acções.

Voltando a Schubert, a versão deste *Kennst du das Land* data de 1815, enquanto que as outras canções de Mignon ou são retrabalhadas, caso de *Nur wer die Sehnsucht kennt* com seis versões entre 1815 e 1826, ou compostas mais tarde *Heiss mich nicht reden* 1821 e *So lasst mich scheinen* 1826.

Fischer Dieskau considera a canção fraca sem conseguir impor-se às versões de outros compositores, sobretudo a de Hugo Wolf³⁹. É um facto que a versão de Wolf através do extraordinário tratamento e riqueza do contraponto entre o piano e o canto, eleva a canção a um nível de simbologia quase estratosférico, mas isso não retira valor a Schubert.

Nesta canção encontramos em estado embrionário muitas das qualidades desenvolvidas em obras posteriores. Talvez a estranha natureza simbólica do texto tenha sido menos apelativa a um jovem génio a quem uma dor ou um desejo directos, mais claramente expostos, falaria com mais propriedade, como no caso de Gretchen, por exemplo.

Kennst du das Land está escrita em fá maior e é estrófica simples nos dois primeiros versos. Depois de nos primeiros seis compassos o piano apresentar a melodia em uníssono com a voz, com uma modulação para lá bemol maior, Schubert apresenta um desenho de tercinas em semicolcheias que dão muito claramente a ideia do “céu azul onde sopra um vento ligeiro”, (a segunda estrofe já não é tão feliz na adequação à música imposta). Na terceira estrofe passamos para a tonalidade de fá menor e os terrores da passagem são dados através do uso de oitavas na mão esquerda, culminando num uníssono com a linha vocal nas palavras “es stürzt der Fels und über ihn die Flut” (solta-se o rochedo e a cascata em cachão). Das três vezes que “Dahin” (para aí) aparece, o tratamento musical é o mesmo. As tercinas de semicolcheias transformam-se num desdobramento das terceiras ascendentes da

³⁸ Capell, *Schubert's Songs*, 99/100.

³⁹ Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*, 96.

esquerda e é sobre este movimento oscilante que a voz entoa o refrão até atingir a dominante e subsequente tônica na tonalidade principal.

É ainda interessante reparar que a forma musical de *Kennst du das Land* não está distante de *Gute Nacht*, a primeira canção da *Winterreise*, enganosamente estrófica. Nesta canção contudo a adequação do texto musical ao texto poético nas secções repetidas, é total, enquanto que aqui é problemático. Também as terceiras ascendentes dos vários “Dahin” têm nítidos ecos nas terceiras articuladas de *Der Lindenbaum*.

Kennst du das Land permanece assim como um muito interessante condensado de experiencias que Schubert leva às últimas consequências na *Winterreise*, desta vez porém com um sucesso algo mitigado.

A canção *Nur wer die Sehnsucht kennt/Só quem conhece a saudade* aparece no livro IV dos *Anos de Aprendizagem* e é cantada em dueto por Mignon e o Harpista. A tradução que apresento é de Yvette Centeno:

Nur wer die Sehnsucht kennt,	Só quem conhece a saudade
Weiß, was ich leide!	Pode saber o que sofro!
Allein und abgetrennt	Sozinho,
Von aller Freude,	Sem alegria,
Seh' ich ans Firmament	Busco no céu, noite e dia.
Nach jener Seite.	
Ach! der mich liebt und kennt,	Ah, quem me conhece e ama,
Ist in der Weite.	E está tão longe!
Es schwindelt mir, es brennt	Sinto vertigens, ardem-me
Mein Eingeweide.	As entranhas.
Nur wer die Sehnsucht kennt,	Só quem conhece a saudade
Weiß, was ich leide!	Pode saber o que sofro!

Este poema cantado por Mignon ilustra o estado de espírito de Wilhelm Meister quando, recuperando de um assalto, examina a caligrafia de um bilhete deixado num capote. A mão de mulher que o escreveu virá a ser, no final do romance, a sua noiva. Neste momento porém, ela não passa de uma bela desconhecida cuja

caligrafia Wilhelm confunde com uma outra. Esta confusão e pressentimento de que ambas estão ligadas provar-se-á no final, absolutamente certa: as duas mulheres são irmãs. A incerteza de voltar a encontrar a bela desconhecida remete o protagonista para uma profunda nostalgia que o poema ilustra subliminarmente.

Schubert põe por seis vezes o poema em música. A primeira versão data de 1815, a segunda e terceira (esta já na tonalidade de lá menor, como a última versão de 1826) ambas de 1816, a quarta para quinteto vocal masculino data de 1819, e as últimas (uma em duo, a outra a solo) de 1826. Fischer-Dieskau⁴⁰ sugere que o poema teria sido escrito antes do romance e que a versão em duo é musicalmente superior a qualquer outra das versões para uma única voz. Concordo que a música do duo é, de facto, de altíssima qualidade, sendo interessante reparar que a sua construção oscila entre várias entradas em cânone, e afirmações em que ambas as vozes têm exactamente o mesmo ritmo, o que dá, depois de vários momentos de alternância, um *pathos* especial no momento em que surgem. As passagens “Ach, der mich liebt und kennt, ist in der Weite” (Ah, quem me conhece e ama está tão longe) e “es brennt mein Eingeweide” (ardem-me as entranhas), a primeira em pianíssimo e a segunda em fortíssimo, cantadas em simultâneo por ambas as vozes, dão muito claramente a ideia de quais os momentos chave do poema, na leitura feita por Schubert.

Apesar das qualidades apontadas, a última versão do poema, escrita para voz e piano, acaba por ser a que, na sua aparente simplicidade, mais fundo toca. Entre esta versão e “Frühlingstraum” da *Winterreise* é evidente o parentesco. Ambas são em compasso de 6/8, ambas estão na tonalidade de Lá, “Frühlingstraum” é certo que em lá maior mas a canção resolve-se em lá menor, e *Nur wer die Sehnsucht kennt* em simples lá menor. Mas mais importante do que isso, ambas partilham, através do cantabile do piano um mesmo sentimento de desesperança, não sendo relevante que a de “Frühlingstraum” seja manifestada através de uma tonalidade maior.

⁴⁰ Fischer-Dieskau, *Schubert*, 55.

Etwas bewegt

Ich

Franz Schubert, *Winterreise*, “Frühlingstraum”, cc. 1/4

Langsam

Mignon

Langsam

Pianoforte

pp legato

cresc.

pp

pp

Nur wer die

Franz Schubert, *Nur wer die Sehnsucht kennt*, cc. 1/7

A introdução de *Nur wer die Sehnsucht kennt* tem a duração de seis compassos e a voz ao ser introduzida repete nos primeiros dois compassos a melodia do piano para depois a elaborar melodicamente por forma a repetir a frase modulando para dó maior. A secção seguinte começada em dó menor tem mais uma vez nítidos parentescos com “Frühlingstraum”, a linha da mão esquerda do piano sozinha, despojada, em contraponto com a linha vocal (exemplos). Uma agitação provocada por acordes repetidos em sextinas, no piano, cria o ambiente propício para “Es schwindelt mir” (sinto vertigens) mas essa erupção cessa na dominante de lá e em pianíssimo, para dar lugar a uma recapitulação do tema e, à laia de coda, a repetição de toda a introdução no piano.

Numa simples estrutura de ABCA, Schubert compõe uma das mais tocantes versões deste poema, em minha opinião, muito superior à versão em duo.

A próxima canção aparece no quinto livro dos *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* que se termina com este poema de Mignon; Goethe explica a sua incisão neste final não por adequação ao momento narrativo mas justamente porque

“fomos impedidos de (o) comunicar mais cedo (o poema) devido à afluência de tantos acontecimentos singulares.”⁴¹

Mais uma vez Mignon recorda não claramente, o seu país de origem e o seu rapto, e espera o momento em que uma revelação a esclareça sobre a sua vida. Mignon nunca ficará a saber donde vem e qual a relação paternal que a liga ao Harpista.

Schubert compõe tanto esta canção como a última da série, por duas vezes: uma em 1821 e a segunda, sob todos os pontos de vista, definitiva, em 1826. É sobre estas versões que me quero debruçar. A tradução apresentada é a de Yvette Centeno:

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,	Não me mandes falar, diz-me que cale,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht,	O meu dever é guardar segredo;
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,	Bem gostaria de abrir a minha alma,
Allein das Schicksal will es nicht.	Mas o destino impede-me que o faça.
Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf	A seu tempo o sol no seu decurso
Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen,	Expulsa a negra noite, e ela aclara;
Der harte Fels schließt seinen Busen auf,	A rocha dura rasga o peito ferido
Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.	E deixa brotar da terra as fontes escondidas.
Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,	Todos buscam a paz nos braços dos amigos,
Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen,	Neles podem libertar os lamentos do peito;
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,	Mas um juramento a mim me sela os lábios,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.	E só um deus os pode descerrar.

⁴¹ Goethe, *Wilhelm Meister*, Vol. II, 100.

Serge Gut no seu livro “Aspects du Lied romantique allemand” refere que a canção é *durchkomponiert*, a tradução literal será como já referi: *composta de uma ponta a outra*, por oposição às canções estróficas.⁴² Assim é, de facto, embora *Heiss mich nicht reden* tenha uma forma bastante determinada. A canção começa na tonalidade de Mi menor escrita em compasso de 2/2. A voz repete os dois primeiros compassos da introdução, como em *Nur wer die Sehnsucht kennt*, e desenvolve a melodia que termina na mesma tonalidade e no fim da primeira estrofe. A segunda estrofe inicia-se em dó maior, com uma maior mobilidade (o compositor utiliza aqui, e partindo do ritmo inicial, muito mais colcheias do que na secção anterior), quase como se esta pequena secção fosse uma variação da primeira. No início da terceira estrofe temos uma nítida recapitulação do material do início, alterando-se apenas a tonalidade de mi menor para mi maior, readquirindo a música o seu carácter estático. Ao chegar ao momento do *juramento* Schubert aproveita o compasso de 2/2 e a solenidade das mínimas para fazer uma coda, apesar de ocupar um largo espaço na canção não deixa por isso de ser uma coda, terminando a canção com o final do tema inicial.

Estamos bem longe aqui do sonhador falar de uma criança. O compositor pede um intérprete que seja capaz da mais absoluta intimidade no início da terceira estrofe e possa crescer em dinâmica e *pathos* para o momento do quase recitativo final. Os contrastes são extremos e a necessidade de manter uma grande linha no canto, já que o piano tem apenas dois apoios por compasso na secção final, é imperiosa mas difícil de conseguir por um cantor pouco experiente.

A última das canções de Mignon aparece no oitavo e último livro da obra. Referi o facto de a aparência de Mignon se confundir com a de um rapaz. A sua recusa em usar roupa feminina contribui para este facto. Apenas no oitavo livro a vemos com roupa de mulher. Natalie, a futura noiva de Wilhelm, explica o facto por ter sido pedido a Mignon que se vestisse de anjo para distribuir presentes a crianças que os tinham merecido. Eis como Goethe descreve essa passagem. Transcrevo-a, na tradução, que tenho vindo a utilizar, de Paulo Osório de Castro, pois ela esclarece a carga simbólica do poema:

⁴² Serge Gut, “Un maître incomparable Schubert”, em *Aspects du Lied romantique allemand*, (Paris: Actes Sud, 1994), 120.

“Eu tinha escolhido Mignon para esse papel (o papel de anjo) e, no dia marcado, ela foi convenientemente vestida com uma longa e leve túnica branca. Não faltava nem o cinto dourado em volta do peito, nem um diadema semelhante no cabelo. A princípio eu queria pôr de lado as asas, mas as mulheres que a estavam a arranjar insistiram num par de grandes asas douradas, com as quais elas queriam mostrar a sua arte. Assim, com um lírio na mão e um cestinho na outra, surgiu no meio das meninas a maravilhosa aparição e até a mim me surpreendeu. ‘Aí vem o anjo’, disse eu. Todas as crianças como que recuaram e, por fim, exclamaram: ‘É a Mignon!’ No entanto, não se atreviam a aproximar-se mais da maravilhosa imagem.

“Aqui estão os vossos presentes”, disse ela e ofereceu-lhes o cestinho. Elas reuniram-se em volta dela, observaram-na, tocaram-na, interrogaram-na.

“Tu és um anjo?”, perguntou uma das crianças.

“Bem queria sê-lo”, respondeu Mignon.

“Porque é que trazes um lírio?”

“O meu coração devia ser assim tão puro, tão aberto. Então, eu seria feliz.”

“Que se passa com as asas?”

“Elas representam outras, mais bonitas, que ainda não estão abertas.”

E, assim, ela respondeu significativamente a cada uma daquelas perguntas inocentes e ligeiras. Quando a curiosidade da pequena sociedade ficou satisfeita e a impressão causada por aquela aparição começou a esbater-se, quiseram voltar a despi-la. Ela recusou, pegou na sua cítara, pôs-se aqui, em cima desta alta escrivadinha, e cantou uma canção com uma graça incrível:

So laßt mich scheinen, bis ich werde,
 Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
 Ich eile von der schönen Erde
 Hinab in jenes feste Haus.

Deixai-me então parecer até eu ser,
 Sem o vestido branco me despir!
 Da bela terra me apresso a descer,
 Para a casa firme lá em baixo quero ir.

Dort ruh' ich eine kleine Stille,
 Dann öffnet sich der frische Blick;
 Ich laße dann die reine Hülle,
 Den Gürtel und den Kranz zurück.

Descansarei por um momento ali,
 Depois irá abrir-se um novo olhar,
 Esta mera mortalha, vou deixá-la aí,
 E o cinto e a coroa para trás ficar.

Und jene himmlischen Gestalten
 Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
 Und keine Kleider, keine Falten
 Umgeben den verklärten Leib.

E os seres por quem o céu é habitado
 Não perguntam por homem ou mulher,
 Não carece o corpo transfigurado
 De vestes e pregas para o envolver.

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
 Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug.
 Vor Kummer altert' ich zu frühe;
 Macht mich auf ewig wieder jung!

Sem cuidados, é certo, vivi,
 Mas sofrimento tive suficiente;
 Co' as agruras da vida cedo envelheci;
 Fazei-me jovem de novo, eternamente!

Assim como Mignon veste a túnica que a torna anjo/mulher o Harpista despe a sua para integrar uma “suposta” normalidade masculina. Mas o seu destino persegue-o e, convencido de que indirectamente envenenara o filho de Wilhelm, mata-se pouco depois. A regra ou a normalidade não convém a estas personagens que cantam muito para lá do seu entendimento, ou daquilo que Goethe nos revela como figuras satélites à volta de Wilhelm. Deste tipo de figuras há ainda a destacar no romance a personagem de Philine, a personificação da frivolidade bondosa que, com as suas máximas despudoradas devia chocar o imaginário romântico. O próprio Schubert não foi sensível aos seus encantos pois o delicioso poema que Philine canta no Livro V do romance não teve deste tratamento musical. Wolf fá-lo-á com maravilhosa mestria em 1888.

Depois de duas tentativas que permaneceram inacabadas em 1816, Schubert tem uma primeira versão desta canção em 1821, como referido para a canção anterior, e uma última versão em 1826. Apesar das qualidades da versão de 1821 esta nova versão na sua estranha evocação da tez pálida e indumentária transparente de Mignon permanece sem rival, a não ser a versão de Hugo Wolf.

So lasst mich scheinen de 1826 é composta em si maior com uma forma ABAB. Na segunda vez que ouvimos a secção B, Schubert muda para a tonalidade de ré menor o que conduz a um certo dramatismo contido. No romance e neste último livro Mignon está a morrer.

O início da canção acontece apenas com a nota fá, a dominante de si maior. O efeito de expectativa prolonga-se por tempo e meio do compasso, também aqui podemos traçar um paralelismo com os dois compassos iniciais de “Der Leierman” e a apresentação da quinta que servirá de base a toda a canção – o gesto faz-se aqui muito mais radical.

Nicht zu langsam

Mignon. So lasst mich

Nicht zu langsam

Pianoforte. *p* *pp*

Franz Schubert, *So lasst mich scheinen*, cc. 1/5.

Etwas langsam

Etwas langsam

pp *pp*

Franz Schubert, *Winterreise*, “Der Leierman“, cc. 1/5.

Só a seguir Schubert nos dá a conhecer a tonalidade. Este efeito, que pode passar despercebido, é fundamental para compreendermos o tempo pedido pelo compositor. *Nicht zu langsam* (*Não lento demais*), mas, pelo menos, o tempo suficiente para sentirmos esta expectativa, de notar que a nota inicial tem de seguida uma indicação de diminuendo, e a sua resolução na tônica. Esta dualidade é refletida também no ritmo genérico da canção. A alternância entre um ritmo marcadamente pensado em 6/8 e outro a 3/4 permanece em toda a canção criando uma atmosfera com alguma tensão, apesar da calma aparente que perpassa toda a música. Quando Mignon pede “Macht mich auf ewig wieder Jung!”, (“Fazei-me jovem de novo, eternamente!”) Schubert indica expressamente essa passagem em Forte, repetindo o “auf ewig”, “eternamente”, uma vez mais em piano.

Há mais na Mignon do que aquilo que aparentemente vemos ou citando as palavras de Richard Capell: “a renúncia que expressa (a música) tem um plano de fundo de delícias terrenas. Schubert, de facto, cantou como era, do que sabia.”⁴³

⁴³ Capell, *Schubert Songs*, 221.

Ou as de Fischer-Dieskau: “Não há aqui traço de medo da morte. As modulações para o modo menor são transitórias, como memórias infelizes fugindo perante alegres pensamentos do futuro”⁴⁴.

⁴⁴ Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*, 256.

III. Franz Schubert e Wilhelm Müller

III. 1. Wilhelm Müller – Die schöne Müllerin e Winterreise

Wilhelm Müller, o poeta da *Bela Moleira* e da *Viagem de Inverno*, nasce em Dessau em 1794 e morre em 1827 o que o faz um quase exacto contemporâneo de Schubert (1797/1828). Culto e viajado, a sua obra denota estas características. Traduziu o *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe (1818) e foi o poeta da guerra da independência grega contra a Turquia com os *Lieder der Griechen* (*Canções dos gregos*) 1821, *Neue Lieder der Griechen* (*Novas canções dos gregos*) 1823, *Neueste Lieder der Griechen* (*As mais novas canções dos gregos*) 1824 e *Missolunghi* (1826), nome da cidade onde Lord Byron morre em 1824 lutando pela causa grega. Este seu envolvimento valeu-lhe a alcunha de “Müller o Grego”. Ligado a escritores românticos como Achim von Arnim, Rellstab ou Wilhelm Hensel, Müller era ainda filólogo e historiador. O seu humor não anda muito distante do de Heine (1797/1856) e Graham Johnson conclui, nas extensos ensaios aparecidos com a gravação dos dois ciclos de Schubert para a Hyperion⁴⁵, que a sua poesia é complementar à de Joseph von Eichendorff (1788/1857). A musicóloga Susan Youens tem defendido uma reabilitação do poeta e escreve no seu livro dedicado à *Winterreise*, *Winterreise: Retracing a Winter's Journey*: “Müller, I believe, was more skillful at his craft and more original in his treatment of conventional themes than is commonly recognized today. The supposed naiveté of his poetry, for which condescending critics condemn him, is deceptive.”⁴⁶ Estes julgamentos no entanto, encontram-se em relativa minoria quando comparados com os feitos por germanistas. Na história de literatura alemã organizada por Fernand Mossé, por exemplo, Müller é literalmente “despachado” em meia página como, “talento menor de uma candura popular” e escritor de uma “poesia mais patética que verdadeiramente grande onde o exotismo apenas é apontado sob as formas lustrosas do neo-classicismo”.⁴⁷

⁴⁵ Johnson, *Die schöne Müllerin*, Hyperion; Johnson, *Winterreise*, Hyperion.

⁴⁶ Susan Youens, prefácio de *Retracing a Winter's Journey* (London: Cornell University Press, 1991), xii.

⁴⁷ Fernand Mossé, “Les courants lyriques” em *Histoire de la Littérature Allemande* (Paris: Aubier, 1959), 615-616.

Também nos seus livros sobre o ciclo, *Die schöne Müllerin*⁴⁸, Youens defende a poesia de Müller. Diz por exemplo Youens em *Schubert: Die Schöne Müllerin*: “Müller is not simple nor naive: he subverts Romantic themes in sophisticated ways, and he adapted the forms of folk poetry to un-folk-like uses.” Mais à frente:

“The myth of Schubert’s supposed lack of literary sensibility has been thoroughly refuted by now. Whether a poem elicited musical ideas was the primary criterion, of course, and he had no qualms about editing poetry for conversion into musical form, but his choices of poetry-for-music reveal a generally discriminating taste. (...) He (Schubert) must have known the famous anthology *Des Knaben Wunderhorn*, yet neither it, nor any poetry by Clemens Brentano, Achim von Arnim (The compilers and writers of *Das Knaben Wunderhorn*), or Joseph von Eichendorff, appear in his list of texts. He did, however, adopt Müller wholeheartedly.”⁴⁹

Apesar da cultura de Müller ser extremamente vasta refletindo uma notável curiosidade intelectual: traduz e estuda literatura medieval alemã, estudos homéricos, e também poesia popular, parece-me possível adaptar uma forma de poesia popular para utilização literária como Youens refere, sem entrar na galeria dos génios, contudo a musicóloga é convincente na sua extensa escolha de exemplos. Mas mais difícil é provar o discernimento da escolha literária de Schubert quanto ao facto desta escolha ser de elevada, ou baixa, qualidade literária (o mesmo problema se põe com as escolhas literárias de Richard Strauss, Brahms ou Liszt, por exemplo). Ao ouvir um determinado texto, o compositor sabe, ou pressente, a musicalidade inerente ou a leitura que pode vir a fazer deste ou daquele texto. O não compor Eichendorff é revelador de (des)empatia de um compositor por parte de um autor. Não faz desta escolha um julgamento literário. Temo que, apesar da enorme erudição da musicóloga, a sua visão de Wilhelm Müller e da sensibilidade literária de Schubert, seja talvez algo exagerada no seu entusiasmo. Mas isto não faz da sua obra poética uma obra sem importância. Basta ter os ingredientes certos para Schubert, que passa a ser interessante e digna de estudo por quem quer que se interesse por música.

De qualquer forma o seu nome é hoje recordado como sendo o poeta dos ciclos de Schubert e a esse propósito é interessante citar uma entrada no seu diário onde Müller escreve a 18 de Outubro de 1815: “Não consigo tocar nem cantar, contudo quando escrevo versos canto e toco. Se conseguisse compôr as melodias, as

⁴⁸ Susan Youens, *Schubert – Die schöne Müllerin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) e *Schubert, Müller and Die schöne Müllerin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

⁴⁹ Youens, *Schubert, Die Schöne Müllerin*, 1/2.

minhas canções agradariam ainda mais. Mas coragem! Um espírito inspirado talvez ouça as melodias por detrás das palavras e mas devolva.”⁵⁰

Jorge de Sena na sua *Arte da música*⁵¹ escreve poeticamente uma muito interessante apreciação do poeta e do seu compositor um pouco em conformidade com a opinião geral dos germanistas.

Canções de Schubert sobre textos de Wilhelm Müller:

Eram poemas para o sentimentalismo vazio
Sem nenhuma categoria que os dignificasse.
Diz a crítica. E o mau gosto de Schubert,
então, ou o génio dele, fizeram disso
canções de uma doçura, de um encanto,
de uma amargura profunda que rasgam
quanto seja análise da vida para chegarem
lá onde o analisado é um feixe de angústia
sem análise possível, necessária. De uma
simplicidade quase idiota a voz flui
sobre as palavras, nelas e por elas, além delas,
enquanto o piano sem brilho nem floreios
apenas acompanha ou prepara a melodia.
Como é possível? Como foi possível? Deu a música
aos poemas o que não tinham? Ou eles
tinham o que às vezes poesia pode ter sem
bem ser poesia: a falta dela
que a música pode compor e criar?
Tantas vezes música se fez com má poesia,
e tão raras vezes foi feita com poesia grande!
Mas há casos em que, na verdade, o que a poesia diz
ou diz tão vulgarmente e vacuamente
não importa, porque é só pretexto para a voz

⁵⁰ Youens, *Schubert, Die schöne Müllerin*, 10.

⁵¹ Jorge de Sena, *Poesia II*, (Lisboa: Edições 70, 1988), 183.

(como foi, quando escrita) – e então este milagre
acontece de a música dizer o que
as palavras apenas indicavam ou escondiam.

20/4/1974

Para além da sua notável qualidade literária o poema coloca questões pertinentes. E é um desafio interessante tentar desvendar, ou pelo menos apontar, esse “feixe de angústia sem análise possível”, ou ainda mostrar, como referi no que escrevi sobre o conceito de interpretação, qual a leitura que Schubert faz destes poemas de Wilhelm Müller. “Deu a música aos poemas o que não tinham?”

III. 2. Die schöne Müllerin

Um jovem moleiro resolve partir da sua terra natal e vagar (a expressão ideal para este vagar/Wandern e à falta de uma tradição portuguesa de o fazer, será a fórmula utilizada nos contos, que regra geral apelidamos de “correr mundo”). No seu caminho segue o curso de um ribeiro até deparar com um moinho onde arranja trabalho. Neste moinho encontra a filha dos moleiros por quem se apaixona. Crê-se correspondido mas a sua felicidade é de pouca duração ao sentir-se trocado pelo caçador. Confia os seus males de amor ao ribeiro e, incapaz de suportar o desgosto causado por essa traição, afoga-se nele.

O tema da “bela moleira” foi tratado inúmeras vezes. Goethe escreveu quatro baladas sobre o assunto: três datam do Outono de 1797 e a última de 1798. Os títulos são: *Der Edelknabe und die Müllerin* (*O jovem nobre e a moleira*) posto em música por Adalbert von Goldschmidt em 1872, *Der Junggesell und der Mühlbach* (*O jovem e o ribeiro do moinho*), *Der Müllerin Reue* (*O arrependimento da moleira*) e o último a ser escrito mas o terceiro no desenrolar da história: *Der Müllerin Verrat* (*A traição da moleira*).

A antologia de poesia popular *Des Knaben Wunderhorn* tem um sequência sobre o assunto e, pelo menos, Brentano e Kerner também escreveram sobre este tema. Paisiello compôs sobre ele a ópera *L'amor contrastato ou la bella molinara* da qual o número mais famoso será a ária “Nel cor più non mi sento” que merece a Beethoven um conjunto de variações; os poemas sobre o mesmo tema de Wilhelm Müller, para além do ciclo de Schubert, tiveram também tratamento musical por parte de outros compositores.

Para Müller o tema começa a ser tratado num *Liederspiel*, uma espécie de peça em verso e canção, com contribuições de vários intervenientes. A ideia da organização parte da casa do conselheiro e banqueiro Friedrich August von Stägeman em Berlim, no Outono de 1816. Stägeman era também um poeta publicado assim como a sua mulher Elisabeth que para além disto era cantora e actriz amadora de grande talento.⁵² Na casa de Stägeman conviviam duas gerações de artistas. A geração mais velha contava nomes como E. T. A. Hoffmann e Achim von Arnim e a mais nova reunia, para além de Wilhelm Müller, uma série de jovens artistas como Wilhelm Hensel, mais tarde tornado famoso como retratista tendo casado com a irmã de Mendelssohn, Fanny, a irmã deste Louise Hensel, poeta, o editor Friedrich Förster e o pianista e poeta Ludwig Rellstab, cujos poemas Schubert poria em música anos mais tarde. Os filhos de Stägeman, August e Hedwig faziam também parte deste círculo de jovens artistas e o papel da *Bela Moleira* estava destinado à jovem Hedwig que tinha na altura dezasseis anos. Nesta primeira versão o final era ainda mais trágico: o jovem suicida-se e a rapariga, cheia de remorsos, suicida-se também.

A Ludwig Berger, pianista, compositor e professor de Louise Hensel, foi pedido para fazer a música. Das dez canções do *Liederspiel*, cinco são de Müller. Segundo Rellstab, Berger foi muito insistente junto de Müller pedindo várias revisões dos poemas. Mas como poderemos ver mais à frente, Müller era um poeta que insistentemente revisitava e revia a sua obra, no entanto, e apenas neste caso, devemos talvez a Berger a publicação posterior dos poemas da *Schöne Müllerin*.

⁵² Susan Youens, “Behind the scenes: the genesis of Wilhelm Müller’s cycle”, em *Schubert, Müller, and Die Schöne Müllerin*, (Cambridge: Cambridge University Press), 2-3, 1997.

Depois de várias vicissitudes (ver os dois livros de Susan Youens sobre o assunto)⁵³, a versão definitiva da *Schöne Müllerin* é lida em 1820 e publicada em 1821 como parte de uma colectânea com o complicado nome de *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (Setenta e sete poemas dos papéis póstumos de um trompista ambulante).

O ano em que Schubert toma conhecimento dos poemas da *Bela Moleira* é também o ano em que os sintomas de sífilis lhe são diagnosticados. Ambos os factos estão interligados e sabemos por Joseph von Spaun e Franz Schober, que o compositor trabalhou no ciclo mesmo no hospital. Segundo John Reed⁵⁴ o aparecimento da doença e o início da composição do ciclo são simultâneos.

Apesar de todas as dúvidas quanto à data de conhecimento dos poemas de Müller por parte de Schubert (o único testemunho escrito sobre este facto é de um antigo colega de Schubert, Benedikt Randhartiger e não é fiável)⁵⁵, na Primavera de 1823 Schubert está no hospital de Viena e trabalha nos Müllerlieder.⁵⁶ Menciono este facto por ser possível detetar na *Bela Moleira* traços de um comportamento masoquista que pode ter um carácter autobiográfico.

Lawrence Kramer argumenta em *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*, no capítulo dedicado à *Schöne Müllerin*, que a falta de virilidade do nosso herói, um rapaz que não consegue estabelecer a afirmatividade inerente ao seu sexo, é a razão, ou uma das razões, pela qual a sua amada lhe foge para encontrar no caçador a masculinidade que escapa ao moleiro.

As dúvidas quanto à sexualidade de Schubert têm vindo a ser analisadas, Maynard Salomon no seu artigo *Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini*⁵⁷ especula sobre a identidade sexual do compositor referindo a subcultura homossexual como um meio por onde o compositor se movia. Apesar do interesse do artigo não sei se esta questão é a mais importante para rever o ciclo ou a atitude criativa do compositor e a sua novidade. A incerteza do prolongamento ou não de

⁵³ Susan Youens, *Schubert, Die Schöne Müllerin* (Cambridge: Cambridge University Press), 4-11, 1992;

Youens, *Schubert, Müller*, 1-41.

⁵⁴ John Reed: *The Schubert song companion*, (Manchester: Manchester University Press 1985), 180.

⁵⁵ Brigitte Massin, “Le choc de la maladie” em *Schubert* (Paris: Fayard, 1993), 256-257.

⁵⁶ Ibid, 257.

⁵⁷ Maynard Salomon, “Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini”, *19th Century Music* 12/3, (Spring 1989), 193-206.

vida, como a sofrida por Schubert nesta altura, parecem-me mais transparentes em relação ao teor musical da *Bela Moleira*. As próprias opções do compositor face às escolhas do poeta são mais reveladoras de incerteza e de comprazimento na dor, do que das opções sexuais de Schubert, quaisquer que elas tenham sido.

Regresso a Lawrence Kramer:

“The cycle’s protagonist, the journeyman miller, is not a virile subject; he only seeks to be, though there is evidence that he dislikes and distrusts what he seeks. His antagonist, the hunter, is virility personified, at least as the miller sees him. “Der Jäger”, the hunter’s namesake song, shows no trace of empty universality; it is a continuous surge of C-minor triplets in hunting formation, the kind of unremitting chase that “An Schwager Chronos” could not quite let itself become. But the hunter, of course, is the secondary figure here. He appears to us only through the eyes of the miller for whom he embodies an unattainable manly prowess. (...) The miller himself – a whitened figure by his own account, not only dusted by workaday flour but pallid, blank, anemic, corpselike – personifies the lack that the hunter seems to have escaped.”⁵⁸

A procura latente de lirismo por parte do moleiro, evidente logo nas duas primeiras canções do ciclo e a sua música aquática nos vários diálogos com o ribeiro, tomando a água como um elemento feminino (as comparações com a Ofélia de Hamlet são inevitáveis), parecem confirmar as observações de Kramer e é ainda Kramer que reflete sobre os paralelismos entre o moleiro de Schubert e Severin, o herói do romance de Leopold von Sacher Masoch, *A Vénus das peles*. Também o protagonista do romance *Maurice Guest* de Henry Handel Richardson apresenta notáveis semelhanças com o moleiro de Schubert. Convém lembrar que o moleiro de Schubert também é músico como o protagonista do romance de Richardson.

Nascida em Melbourne, Austrália, em 1870, Ethel Florence Lindesay Richardson adopta o nome masculino para a publicação do seu primeiro romance, *Maurice Guest*, de 1908. Embora neste caso a dicotomia santa/prostituta que rodeia a moleira não seja aplicável aos contornos psicológicos de Louise, a mulher por quem Maurice se apaixona, o romance e a relação que este retrata têm semelhanças com o perfil de masculinidade manchada também retratado por Schubert. Apresento um breve resumo da ação:

Maurice Guest nasce em Inglaterra mas a sua paixão pela música leva-o para Leipzig como estudante de música. Aí conhece a australiana Louise Dufrayer. Ao

⁵⁸ Lawrence Kramer, *Schubert, Sexuality, Subjectivity, Song*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 131/132.

tímido e romântico Maurice aparece um mulher desenvolta, despudorada, diferente de todas as outras (não é por acaso que Louise vem de um novo continente). Louise “condescende” e estabelece com Maurice uma relação que vai ser, apenas para Maurice, obsessiva, sexual, apaixonada, até esta o trocar no final do romance por Schilsky um egocêntrico violinista (o paralelo do caçador no ciclo de Schubert) que, por sua vez, a despreza. Maurice suicida-se com um tiro no final do romance.

Há que notar também aqui a nota masoquista defendida por Kramer. Maurice é, como o moleiro, uma natureza sensível sem os predicados que acompanham os homens apaixonados no século XIX. Apesar dos seus instintos, Maurice é também desmasculinizado, tratado com desrespeito. Evidentemente que nem todos os homens que morrem por amor se encontram neste patamar; Werther por exemplo, não pode ser comparado com estas figuras; embora a sua escolha sobre Charlotte seja decidida no início do romance, o seu suicídio não corresponde a uma falhada tentativa de prossecução de algo destinado ao insucesso, antes representa a suprema vontade de aniquilamento numa atitude de preservação da vida da amada. Werther morre para preservar Charlotte, não “por causa” de Charlotte, e este facto torna-o no supremo herói romântico.

Não o que acontece nem com o moleiro, nem com Maurice Guest:

“O olhar que ele lhe deitou era uma mistura de raiva e súplica; mas, como ela não reparou, voltou-se e indo para a janela, encostou a sua testa no vidro. O que o tinha afectado tão desagradavelmente não era o facto do homem a ter seguido, mas sim a maneira ligeira dela encarar esse facto. (...) “É uma ninharia o fazer uma cena sobre isso, eu sei”, disse ele, “e eu não deveria sequer pensar no assunto duas vezes, se apenas pudesse sentir, Louise, que olhavas para isso como eu, e sentias isso como eu. Pareces tão indiferente quanto ao que isso na verdade significa – é quase como se gostasses. As outras mulheres são diferentes. Ressentem-se de tal coisa instintivamente. Enquanto que tu nem sequer te ofendes. E os homens sentem-no de alguma maneira. É isso que os faz olhar para ti e seguirem-te. É o que os atrai – e sempre atraiu – com demasiada facilidade.

“E a ti com eles!”

“Por amor de Deus cala-te. Não sabes o que estás a dizer”⁵⁹

O diálogo é eloquente e podemos imaginar facilmente o moleiro dizendo as mesmas palavras à amada na segunda fase do ciclo. A moleira, como acima referi, sobre quem são exaltadas as qualidades na primeira parte do ciclo, aparece na segunda como uma verdadeira prostituta.

⁵⁹ Henry Handel Richardson, *Maurice Guest* (London: Virago Modern Classics, 1982), 461-462.

Schubert toma muito cuidado na caracterização do seu personagem; digo personagem porque *A Bela Moleira* é obra de um único personagem: o jovem moleiro, todas as outras figuras aparecem de modo fugidio, mesmo *a bela moleira*, e mais não fazem do que contribuir para a progressiva caracterização dos seus estados de alma. Um ponto que tomará as suas últimas consequências na figura espectral da *Winterreise*.

Nas duas primeiras canções da *Schöne Müllerin* é-nos apresentado o personagem do monodrama e o seu “Wanderlust”: a música estrófica da primeira canção adapta-se, com intérpretes imaginativos, aos vários elementos convocados: o prazer da caminhada, a água, as rodas do moinho, as pedras; na segunda canção o elemento aquático já presente na primeira é desenvolvido de modo a instalar ao longo do ciclo um ambiente musical identificável com o ribeiro, grupos de seis ou quatro semicolcheias envolvidas num halo diatónico (é de notar que em “Wohin”, a segunda canção do ciclo, a harmonia permanece firmemente ancorada na tonalidade de sol maior, apenas oscilando entre dominante e tónica na mão direita, mas mantendo a pedal de sol ao longo dos primeiros 10 compassos).

Em *Halt*, a terceira canção do ciclo, as semicolcheias representativas de água, ou do ribeiro, tomam imediatamente no início um carácter diferente: começamos por ouvir as seis em uníssono para só depois o desenho ser retomado desta vez formando o acorde de dó maior, a tonalidade da canção. Este início tem ao mesmo tempo o efeito de uma paragem e dum escape: paragem pela brusquidão do arranque e pela curta duração do mesmo, e escape pelo facto de uma colcheia mais tarde retomarmos um desenho de movimento a que o ouvido já estava habituado. Esta chamada de atenção e estes momentos em uníssono são a representação musical do moinho, do trabalho e da importância que ambos têm para o protagonista. O final da canção com o motivo do moinho e da água sobrepostos dão a imagem clara de que é aqui que nos iremos deter. O mundo desenha-se agora entre a água do ribeiro e o trabalho e habitantes do moinho.

Sol maior, a dominante de dó é agora a tonalidade em que conhecemos a moleira. Os traços de *iodl* são por demais evidentes na primeira vez que a palavra moleira (Müllerin) é cantada: um salto de quinta diminuta entre um dó sustenido e um sol. A rapariga não é uma vulgar cidadina, trata-se de alguém não maculado pelas grandes cidades. O carácter elegíaco desta canção é evidente e a sua diferença entre

as já ouvidas essencial para representar um estado “sacramental” de paixão. Uma ligeira premonição de desastre aparece contudo na segunda secção da canção, agora na tonalidade de sol menor. Schubert enfatiza a carga simbólica da possível aliança da moleira com o ribeiro e a música torna-se um pouco, apenas um pouco, sombria nas palavras “Hat sie dich geschickt” (“enviou-te ela...”). O estado de beatitude regressa e a canção termina com o *ritornello* de piano com que havia começado.

“Am Feierabend” representa um ponto importante na caracterização do personagem, por parte de Schubert. O texto de Müller é uma imprecisão contra a falta de força do moleiro mas sejamos claros, contra a falta de uma força sobre-humana: “Se eu tivesse mil braços ... se eu tivesse o fôlego do vento ...” faria isto e aquilo para a moleira poder, por essa demonstração de sobrenatural destreza, notar bem o meu amor por ela. A constatação de que não passa de um homem vulgar é o que angustia o personagem de Müller. Não é exactamente o mesmo que Schubert nos faz observar.

A canção é escrita no compasso de 6/8 e na tonalidade de lá menor (pela única vez em todo o ciclo). Impulsos de um acorde forte repetido nas primeiras duas colcheias de cada tempo marcam um ambiente tenso que contudo as semicolcheias aquáticas que vêm em seguida irão fazer esquecer para já. Essas semicolcheias na mão direita, vão marcar a primeira parte da canção embora o ritmo bastante frenético seja de alguma maneira doseado pelo desenho rítmico da mão esquerda, não mais as duas colcheias do início mas uma figura mais comedida: colcheia, pausa, colcheia, que na sua repetição mecânica parece dar o movimento da roda do moinho . O “tivesse eu” do moleiro é cantado dentro dos limites de uma impossibilidade humana, correspondendo neste caso ao expresso pelo poeta. Onde as coisas começam a divergir é na segunda parte da canção. Quando o texto diz “Ach, wie ist mein Arm so schwach”, este Ach é tomado a sério por Schubert que o deixa a ressoar por quase um compasso inteiro, a exclamação é de dor profunda se juntarmos ao tempo que demora o regresso das duas colcheias seguidas de pausa que tinham iniciado a canção; ouvimo-las no início e aqui estão elas de novo. A música deixa de ser a embaladora *berceuse* que poderíamos supor entre os compassos 7 a 25 para se tornar num angustiado bater de coração. O moleiro de Schubert, segundo ele próprio, não está apto a realizar nem aquilo que os outros fazem. Esta agitação vai acalmando para ouvirmos no registo grave do cantor, apenas com o apoio de quase recitativo de um

acorde por compasso do piano, o mestre expressar o seu contentamento pelo trabalho realizado e, em seguida, a moleira desejar a todos uma boa noite. Este “gute Nacht” da moleira é cantada numa nota aguda, um sol, e a ênfase cai na palavra “allen” o que significa que é para todos, Schubert repete duas vezes a frase. Não há especial menção ao moleiro, com esta repetição Schubert, mais do que Müller, deixa este facto bem claro. O texto termina com “allen eine gute Nacht” (a todos uma boa noite).

Este facto faz despoletar no moleiro de Schubert um desejo ainda mais esquizofrénico de se poder superar. O texto do início regressa, contrariamente a Müller que termina com as “boas noites” da moleira, assim como as duas colcheias seguidas da introdução, o tempo intensifica-se (Schubert marca *Etwas geschwinder*/Algo mais rápido) a *berceuse* rápida (o rimo de colcheia, pausa, colcheia, desaparece) do início da canção torna-se numa frenética corrida até à paragem numa dominante seguida da tónica (compassos 79-81 e 83-85) onde o moleiro constata a falta de atenção por parte da amada. *Gretchen am Spinnrade* e o seu desejo não realizado estão bem perto nesta canção.

Como em Gretchen é importante notar que a observância das indicações de andamento nem sempre é respeitada, o que pode fazer alterar em muito a clareza das intenções do compositor. Regra geral os pianistas recuperam para o final o tempo do início *Ziemlich geschwind* e não reparam que este tempo é mantido por Schubert durante toda a canção, o abrandamento de tempo dá-se pela natureza da escrita musical, não por um afrouxar de andamento. Por este facto é de extrema importância que uma vez o ambiente de início restabelecido seja possível detetar as variações por ele sofridas em ritmo e andamento. Só assim é claro o pensamento do compositor.

Mais uma vez Kramer⁶⁰ vai directo ao cerne da questão. A sua não concordância com Youens⁶¹ é baseada no facto de, ao contrário do que esta sugere, o moleiro não apresentar algum traço de feminilidade. A impotência, bem expressa no retorno mais excitado da música e do texto de início, prende-se com uma inabilidade em lidar com a própria passividade e não em algum traço de efeminação. O moleiro não é efeminado, apenas impotente face às suas próprias emoções. Kramer, com humor, chama-lhe um “nerd” (totó, palerma).

⁶⁰ Kramer, *Schubert*, 133.

⁶¹ Youens, *Schubert, Die Schöne Müllerin*, 33.

A mudança na caracterização da moleira, a modificação de que fala Youens de santa em prostituta, figurativamente falando é claro, é notória na canção 10 do ciclo: *Tränenregen/Chuva de lágrimas*. *Tränenregen* aparece depois de uma sequência de 3 canções puramente estróficas (que requerem de cantor e pianista grande imaginação a controle do texto). A canção é a quarta e última dessa secção e, por isso mesmo, a surpresa causada pela modificação efectuada pelo compositor, é ainda maior. Esta é a única canção em que sabemos o moleiro na proximidade da rapariga (Wir sassen so traulich beisammen), Schubert concebe-a com uma escrita pianística a 3 vozes no início, que podemos facilmente atribuir aos 3 personagens: moleiro, moleira e ribeiro a quem cabem os comentários nos momentos em que a escrita passa de 3 colcheias às já habituais 6 semicolcheias que intuitivamente nesta altura do ciclo lhe atribuímos. A tonalidade da canção é de lá maior e a sua construção estrófica para as primeiras seis quadras do poema; cada estrofe da canção engloba duas quadras do poema, durante as primeiras 3 estrofes. Na última quadra, porém, quando os olhos do moleiro ficam “rasos de água” e a moleira de repente se afasta dizendo: “ade, ich geh nach Haus.”, a música passa novamente de lá maior para lá menor como no início da última quadra, o ribeiro cala-se (as semicolcheias dos seus comentários silenciam-se) e a canção termina, depois de uma recapitulação na tonalidade maior, abruptamente em lá menor depois de Schubert nos ter apresentado uma relação tonal ambígua entre Maior e Menor ao longo de toda a última quadra. Como Charles Rosen comenta: “The end of Schubert’s “Thränenregen,” however, does not point towards resolution. The return to the minor mode at the end of the postlude is, by the harmonic standards of the time, strictly a dissonant ending. The dissonant opposition of the major-minor ending predicts the tragedy to come. We know that Schubert liked an ambiguity of major and minor, and played with it throughout his life.”⁶² Dessa ambiguidade a *Winterreise* fornece amplos exemplos.

A desolação do pobre moleiro tem, mais uma vez, um paralelo na da Maurice Guest depois do primeiro encontro com Louise. Depois de uma conversa em que esta o aconselha sobre o que deve fazer quanto à escolha de um professor no conservatório, conversa esta que deixa Maurice alvoroçado, Louise levanta-se e sob

⁶² Charles Rosen, “Mountains and Song Cycles”, em *The Romantic Generation* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), 180.

pretexto de um ensaio (Probe), sai dizendo-lhe apenas um curto adeus. Maurice, como o moleiro, fica perplexo: “Na sua maneira de o fazer deve ter havido um excesso de prontidão, pois uma vez lá fora, ela agarrou calmamente na música que ele lhe dava e, sem sequer lhe dar a mão, disse um amigável mas curto adeus: quase antes de ter tempo de a devolver, viu-a apressando-se rua acima, como se não tivessem trocado palavra ou pensamento. A brusquidão da despedida deixou-o sem fôlego; na sua imaginação tinham pelo menos caminhado um bocado de rua juntos. Passou do passeio para a estrada de modo a poder mantê-la mais tempo à vista, e durante um momento, viu a sua cabeça, com o chapéu apertado, balançando sobre as cabeças dos outros”.⁶³

Esta espécie de “falhanço pressentido” em Maurice é uma atitude também muito presente no protagonista do ciclo de Schubert. A mudança de tonalidade de Sol maior para Sol menor na quarta canção ou a ênfase dada à palavra “allen” na despedida da moleira em *Am Feierabend*, podem ser comparadas ao sentimento de perplexidade experimentados por Maurice no seu primeiro encontro com Louise.

A canção de Brahms *Wenn du nur zuweilen lächelst Op. 57 N.º 2* é também um exemplo *ne plus ultra* de comprazimento na dor.

Em *Mein* contudo, o limite de uma certa ordem mental é ultrapassado por Schubert que excede, no seu tratamento, todos os autores. *Mein* aparece a meio do ciclo, a canção 11 de um conjunto de 20, e é precedida de *Tränenregen* sobre a qual falei brevemente justamente para referir o final imprevisto e brusco da partida da moleira. Entre estas duas canções Müller teria pensado num outro poema, *Ein ungereimtes Lied (Uma canção sem rima)*, que no entanto não foi integrado no ciclo para publicação. Que se passa então entre *Tränenregen* e *Mein*, entre a saída intempestiva da rapariga obviamente farta dos excessos emotivos de uma alma sensível aqui representada pelo moleiro, com tudo o que isto implica de pejorativo, e os gritos espasmódicos de alegria com que este proclama a posse da sua amada? Terá acontecido entre as duas canções um maior estreitamento das relações entre os dois? Nada o faz indicar, nem sequer o poema não publicado por Müller. O rapaz proclama a sua conquista sem ouvir reciprocidade da amada, e proclama-o sozinho o que é uma situação bastante insólita para um momento de paixão, apesar de *A Bela Moleira*

⁶³ Richardson, *Maurice Guest*, 10.

consistir num mono-drama como refere Youens. Julius Stockhausen, o primeiro intérprete do ciclo integral em Viena 1856, chamou a “Mein” uma “verdadeira loucura” “wahres Rasen”. Mais uma vez a repetição do início no final da canção tem uma função dramática muito para lá de qualquer carga formal. As últimas palavras do texto de Müller são algo sombrias e remetem para uma consciência de que, talvez, o mundo não tenha nada suficientemente valioso para lhe dar equivalente ao tesouro que é a palavra amada “mein”. Nesse sentido o moleiro ficará “sozinho, incompreendido pela vasta criação e apenas com a abençoada palavra “minha”, por companhia” (tradução livre), o que indica um muito reduzido momento de felicidade. Estas palavras ensombram a alegria de início mas Schubert não o permite reintroduzindo a tonalidade inicial, ré maior, assim como o texto. Este retorno permite de facto “ler” a canção como um verdadeiro delírio no qual o moleiro se enreda, e os melismas no acorde de ré maior sobre as palavras “die geliebte Müllerin” (a amada moleira) resultante na afirmação da tónica numa nota que é a terceira do acorde maior com uma figuração de quase um tempo inteiro (semínima com ponto, colcheia, mínima), são verdadeiros enredos musicais mas no sentido primeiro da palavra – enredar.

A partir daqui a descida para a tragédia é inexorável. Depois deste delírio a canção seguinte tem o nome muito apropriado de *Pause (Pausa)*. O moleiro é confrontado com o futuro e as suas reflexões levam-no a uma pergunta: o que vem a seguir a este delírio?

Pela primeira vez encontramos o moleiro no seu quarto e ficamos a saber que na sua bagagem traz um alaúde (Laute). O protagonista, como acima referi, também é músico. Pela primeira vez é às suas canções, e não ao ribeiro, que este pergunta se o que ouve é o eco da sua pena de amor ou o prelúdio de novos cantos. A perfídia da moleira insinua-se na canção seguinte ao ouvirmos, pela boca do moleiro, que esta tem grande prazer na cor verde. Como é sabido, a cor verde é o símbolo dos caçadores e da floresta. Graham Johnson menciona⁶⁴ a canção de Hugo Wolf *Gesegnet sei das Grün* do *Italienisches Liederbuch*, referindo-se ao mesmo tema. Eu acrescentaria *Der Jäger* Op. 95 N.º. 4 de Brahms: “Mein Lieb ist ein Jäger und Grün ist sein Kleid” (O meu amado é um caçador e verde a sua roupa).

⁶⁴ Graham Johnson, *Die schöne Müllerin* (Hyperion records, 1995), 42.

Aqui as cores da rapariga deixam de ser santificadas e esta passa a ser tratada como uma mulher pouco respeitável. A dicotomia santa/prostituta de que fala Susan Youens nos dois livros já citados sobre a *Schöne Müllerin*.

Olhando para o ciclo como um todo podemos constatar que a obra de Schubert é já não um conjunto de canções sobre o amor ou o amor traído, mas sobre a solidão do indivíduo face aos outros. Todos os comentários exteriores são violentos face à expressão de individualidade: os comentários da moleira vistos por Schubert e não por Müller, o aparecimento do caçador chamando de forma abrupta a atenção para a antítese que é a personalidade do moleiro e, finalmente, o próprio ribeiro impotente na consolação real e activa do protagonista. É apenas na morte que o ouvimos dizer que a fidelidade está, e não no mundo real.

Nesse sentido é possível afirmar que finalmente o que se procurou durante o ciclo é encontrado no final, e o desfecho da *Schöne Müllerin* é feliz. A morte como suprema felicidade e a ilusão de que alguma coisa fora dela o possa ser.

Schubert leva este pressuposto às últimas consequências em *Winterreise* e, por essa razão, *Die schöne Müllerin* pode ser considerada como um estudo preparatório para esta obra. Provavelmente sem a *Moleira* não haveria *Winterreise*.

A construção dos dois ciclos é diferente mas estes apresentam pontos de contacto. Era necessário para a abstração do segundo a realização concreta do primeiro. À semelhança de Richard Strauss com *Salome* e *Elektra*, as obras são de carácter diferente mas o seu agenciamento está interligado. *Elektra* e *Winterreise* dificilmente poderiam aparecer sem o trabalho realizado em *Salome* e *Die schöne Müllerin*.

Olhemos um pouco para as obras de Richard Strauss: ambas são unidades apresentadas num único acto e, tal como em Schubert, a primeira obra ligeiramente mais curta que a segunda; ambas têm uma distribuição similar: um soprano dramático para as protagonistas, um barítono para os heróis masculinos (Jochanaan e Orestes), um tenor de carácter para os personagens odiosos (Herodes e Aegisto), um mezzo para as megeras (Herodiades e Klytemnestra); estruturalmente há também semelhanças: ambas as óperas começam com uma cena de introdução feita por personagens subsidiários, em ambas o aparecimento da protagonista (tirando a primeira aparição muda de Elektra) acontece depois de alguns minutos do início da

obra permanecendo a personagem em cena até ao final, ambas as obras têm um interlúdio antes da cena fulcral que vai determinar o seu desenvolvimento (em *Salome* o aparecimento de Jochanaan, em *Elektra* o de Klytemnestra), e, em ambas as cenas, um primeiro e aterrador clímax; ambas têm momentos orgiásticos de dança (apesar de, neste caso, as danças serem dramaturgicamente muito diferentes) e, finalmente, ambas guardam para os momentos finais o verdadeiro clímax da obra, que em *Salome* é despoletado pelo beijo à cabeça degolada de João Baptista, e em *Elektra* pelos assassínios sucessivos da mãe Klytemnestra e Aegisto, o amante desta.

É evidente que a carga emocional que ambas acarretam é muito diferente mas creio que os limites atingidos em *Elektra* do ponto de vista emocional, e refletidos na modernidade da linguagem harmónica, só foram possíveis graças ao trabalho subtil e também extraordinariamente inovador conseguido em *Salome*.

Penso que algo de semelhante se passa com Schubert no trabalho com os dois ciclos de canções: *Die schöne Müllerin* e *Winterreise*. Do ponto de vista formal Schubert faz modificações aos ciclos de poemas (em *Die schöne Müllerin* a exclusão de 5 poemas, sem contar com o já mencionado *Ein ungerichtetes Lied*, e em *Winterreise* a ordem de alguns poemas em relação à proposta por Müller na segunda parte do ciclo) mostrando, num aparente pequeno gesto, um grande controlo dramático. Em ambos o início é feito com uma canção estrófica no primeiro ciclo e, estrófica modificada, no segundo; em ambos o personagem que canta é a figura central de um monodrama, sendo as restantes figuras, no caso da *Bela Moleira*, todas secundárias, e, na *Viagem de Inverno*, absolutamente ilustrativas e quase virtuais; em ambos os ciclos o protagonista tem momentos terríveis de alucinação (“Mein” na *Schöne Müllerin*, e “Täuschung” na *Winterreise*); e também em ambos o final é a morte, conseguida no primeiro ciclo e adiada pela alienação no segundo.

Mas mais do que qualquer relação formal entre os dois ciclos e as duas óperas, o que me parece mais interessante é a forma como as primeiras (*Die schöne Müllerin* e *Salome*) são plataformas essenciais para a construção de algo absolutamente novo cujo excessivo conteúdo emocional não poderia ser transmitido sem o “trabalho preparatório” assim conseguido.

IV. *Winterreise* – Schubert

IV. 1. Mein Traum

Em 1822 Schubert escreve um texto bastante enigmático sobre o qual permanecem algumas dúvidas, não sobre a autenticidade, mas sobre o propósito pelo qual foi escrito. Brigitte Massin adianta duas hipóteses: a transcrição de um sonho ou uma narração alegórica escrita para o próprio ou para um jogo de sociedade.

Embora ambas possam ser possíveis o que me parece importante a reter aqui é que, seja qual for o seu propósito, esta pequena alegoria é um “compêndio” no que diz respeito aos temas mais caros ao compositor e, mais ainda, ao compositor da *Winterreise*.

Passo a transcrevê-lo:

Schubert: O meu sonho

“Eu era um irmão entre muitos irmãos e irmãs. O nosso pai e a nossa mãe eram bons. A todos estava ligado por um profundo amor. Um dia o nosso pai conduziu-nos a um alegre banquete. Os irmãos estavam muito alegres. Mas eu estava triste. Então o meu pai veio ter comigo e ordenou-me que comesse a deliciosa comida. Mas eu não consegui por isso o meu pai, irritado, expulsou-me da sua vista. Longamente deambulei e, com o coração cheio de amor pelos que passavam mal, vagueei até uma terra distante. Durante anos me senti dividido entre uma grande dor e um grande amor. Chegou-me a notícia da morte da minha mãe. Apressei-me para a ver e o meu pai, mais brando pelo desgosto, não me fechou a porta. Vi então o seu caixão. As lágrimas correram dos meus olhos. Vi-a repousar como no bom tempo passado no qual, segundo a vontade da morte, ainda nos movíamos como ela outrora o tinha feito.

Seguimos o seu cadáver com tristeza e o caixão desapareceu. Desde esse tempo fiquei de novo em casa. O meu pai levou-me então , ao seu jardim favorito. Perguntou-me se me agradava. Mas o jardim era-me antipático e não ousei dizer nada. Já encolerizado voltou a perguntar-me. Tremendo disse-lhe que não. Então o meu pai bateu-me e eu fugi. E pela segunda vez caminhei para longe, o coração cheio de amor pelos que eram humilhados, para uma terra distante. Cantei canções muitos, muitos anos. Quando queria cantar o amor, este transformava-se em desgosto, quando queria cantar o desgosto era este que se transformava em amor.

Assim eu era dividido entre o amor e o desgosto. Recebi nessa altura a notícia de que uma jovem e pura rapariga tinha morrido. À volta da sua campa um círculo de jovens e idosos vagueava eternamente como na beatitude. Falavam baixo para não acordarem a jovem.

Pensamentos celestiais saíam continuamente do túmulo da rapariga para os jovens como ligeiros clarões emitindo um doce som. Desejei muito também vaguear por ali. Mas só um milagre, dizem as pessoas, conduz àquele círculo. Então, avancei a passos lentos para o túmulo com olhar caído, num íntimo recolhimento e uma fé sólida, e mesmo antes de me ter apercebido, estava dentro do círculo donde emanava uma

música maravilhosa; senti a eterna felicidade nesse instante. Vi também o meu pai reconciliado e amante. Apertou-me nos braços e chorou. Mas eu ainda mais.”⁶⁵

Os temas aqui apresentados são muitas vezes reiterados ao longo da obra de Schubert. A errância, a desilusão, o amor e a solidão mas também mais prosaicamente a sexualidade, o conflito entre pai e filho e a dificuldade nas relações familiares. Todos estes temas são de alguma maneira “resolvidos” na vida para além da morte, na redenção e na reconciliação também aqui presentes.

Se pensarmos em grande parte dos *Lieder* de Schubert e no ciclo *Die Schöne Müllerin* (*A Bela Moleira*) todas estes aspectos são de grande importância. Na *Bela Moleira* por exemplo a calma melancólica da última canção *Des Baches Wiegenlied* (*A canção de embalar do ribeiro*) aponta directamente senão para uma redenção, pelo menos para uma tranquilidade há muito procurada e finalmente alcançada. É óbvio que num universo poético/musical tão extraordinariamente vasto e complexo como o das canções de Schubert nem todas as obras obedecem a estes critérios poéticos mas há sempre alguma coisa de profundamente humano e sensível mesmo nas obras mais violentas. É este factor que me parece importante realçar aqui pois ele está simultaneamente presente e ausente na *Winterreise*. Presente porque a noção de afectividade ou se quisermos a procura de amor e fraternidade é evidente ao longo do ciclo, mas também gritantemente ausente porque o desejo intrínseco de aniquilamento é algo de inesperado por não trazer consigo qualquer noção de redenção. A “viagem” é mortal, violenta e desesperada. Quem canta (o narrador) não o faz complacentemente à espera de consolação nem é alguma vez tratado por algo exterior, seja elemento, animal ou humano com simpatia ou compaixão. Mesmo quando o texto o poderia dar a entender a música permanece inexorável. E tudo isto ao longo de vinte e quatro canções, progredindo sem o mínimo recuo ou vacilação. A tão vienense “alegria de viver” esse *lilt* também associado a grande parte da produção de Schubert está também ausente desta obra. Como de resto também acontece com as últimas sonatas para piano.

Penso ser esta uma das razões fundamentais que levaram à manifestação de estranheza demonstrada pelos amigos de Schubert ao ouvirem a obra. A *Viagem de*

⁶⁵ Massin, *Schubert*, 231-232.

Inverno permanece um monumento único na produção de Schubert e na produção musical antes ou depois do seu tempo.

“Quem ouve uma história está na companhia do narrador. Mesmo quem a lê usufrui dessa companhia. O leitor do romance está, contudo, só. Está mais só do que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está pronto a dar voz às palavras para as levar aos outros)” escreve Walter Benjamin⁶⁶. No caso *Winterreise* terá que se abrir uma excepção. A solidão do leitor/ouvinte á medida que o ciclo progride torna-se maior e mais árida apesar da poesia ser de facto um veículo comunicador. O ritmo obsessivo de caminhar que permeia a obra musical fecha qualquer possibilidade de comunicação com o exterior. O ouvinte do ciclo de Schubert torna-se com o acumular das canções no mais solitário dos ouvintes. A comunicação é apenas interior (o viandante fala sempre para si mesmo). Aquele que ouve identifica-se com o narrador. E o narrador deixado só pelo compositor clama veementemente por repouso, esse repouso que a música nega, no seu contínuo “avançar”. “No brilho da terra/pedir sono/à vigília do céu/ao lado” (Paul Celan)⁶⁷. Mas mesmo esse sono lhe é negado.

Como já referi, e essa é uma das razões do fascínio desta obra, as características fundamentais da poética schubertiana estão todas presentes de forma subliminar. As alegrias da fraternidade “Täuschung”, a ideia de morte como repouso “Das Wirtshaus”, reconciliação “Mut”, a relação amigável do homem com a natureza “Erstarrung”, “Wasserflut”, são todas apresentadas para serem imediatamente negadas permanecendo com um nítido protagonismo o paralelismo, evocado pelo texto acima referido, entre desgosto e amor.

⁶⁶ Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992), 46/ 47.

⁶⁷ Paul Celan, *Sete Rosas Mais Tarde* (Lisboa: Edições Cotovia, 1993), 45.

IV. 2. *Winterreise* – Müller/ *Winterreise* - Schubert

Em Fevereiro de 1827 Schubert descobre numa publicação literária, a revista *Urania* datada de 1823, doze poemas de Wilhelm Müller, o autor dos poemas do ciclo *Die Schöne Müllerin* composto em 1823. Estes doze poemas têm por título *Die Winterreise* e Schubert compõe-os um a seguir ao outro pela ordem de publicação. Estas doze canções são na realidade apenas a primeira parte do ciclo e são datadas de Fevereiro de 1827.

Até aqui tanto poeta como compositor olhavam a obra como completa pois na revista *Urania* os poemas aparecem como: *Wanderlieder von Wilhelm Müller – Die Winterreise. In 12 Liedern.*

No entanto o poeta não sentiu a obra acabada (não podemos esquecer que se trata de alguém que volta recorrentemente a um tema como Müller faz com os poemas gregos) e pouco depois aparecem numa recolha de um editor de Breslau mais dez novos poemas da *Winterreise*, faltando em relação aos futuros doze poemas apenas *Die Post* e *Täuschung*. Essa publicação tem o título de *Folhas alemãs para a poesia e literatura (Deutschen Blättern für Poesie und Litteratur)*. Só em 1824 é publicado pelo editor Ackermann de Dessau o segundo volume dos poemas de Müller, reunidos sob o título de *Poemas tirados dos papéis abandonados por um trompista ambulante, publicados por Wilhelm Müller (Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten, herausgegeben von Wilhelm Müller)*. É nesta recolha que aparecem os vinte e quatro poemas de Müller agrupados de uma forma diferente da dos originais doze poemas do ciclo, dando a nítida impressão de que o poeta teria uma ideia dramática definida mudando e alternando os antigos com os novos poemas. Quando, meses mais tarde, Schubert descobre este volume com uma nova organização dos poemas, não altera a composição inicial e vai pondo em música os restantes doze poemas pela ordem em que os encontra na definitiva organização proposta pelo poeta. É importante perceber que, para o compositor, o ciclo estava concluído. São disso prova a palavra *Fine* escrita no final da canção doze e a tonalidade de ré menor que conclui o ciclo inicialmente previsto na mesma tonalidade da primeira canção. As alterações a registar para a continuação das restantes doze canções são portanto a mudança de

tonalidade de ré menor para si menor na décima segunda “Einsamkeit” e a troca do penúltimo poema: em Wilhelm Müller o ciclo termina com “Mut” e “Der Leiermann”; Schubert faz recuar “Mut”, que passa a ser a canção 22, de modo a finalizar com o grupo constituído por “Die Nebensonnen” e “Der Leiermann”. A mudança destas duas canções é um acto de grande significado, um último gesto de desintegração que o factual e enérgico “Mut” poderia realmente desequilibrar ao ser ouvido em penúltimo lugar.

Müller <i>Die Winterreise</i> (1824)	Schubert <i>Winterreise D911</i> (1827)
Gute Nacht	Gute Nacht
Die Wetterfahne	Die Wetterfahne
Gefrorne Tränen	Gefrorne Tränen
Erstarrung	Erstarrung
Der Lindenbaum	Der Lindenbaum
Die Post [*]	Wasserflut
Wasserflut	Auf dem Flusse
Auf dem Flusse	Rückblick
Rückblick	Irrlicht
Der greise Kopf [*]	Rast
Die Krähe [*]	Frühlingstraum
Letzte Hoffnung [*]	Einsamkeit
Im Dorfe [*]	Die Post
Der stürmische Morgen [*]	Der greise Kopf
Täuschung [*]	Die Krähe
Der Wegweiser [*]	Letzte Hoffnung
Das Wirtshaus [*]	Im Dorfe
Irrlicht	Der stürmische Morgen
Rast	Täuschung
Die Nebensonnen [*]	Der Wegweiser
Frühlingstraum	Das Wirtshaus
Einsamkeit	Mut!

Mut!*	Die Nebensonnen
Der Leiermann*	Der Leiermann

Nota: O asterisco indica os poemas acrescentados na edição de 1824.

Graham Johnson ⁶⁸ comenta a importância desta mudança, um facto indesmentível, com o argumento de que talvez Müller pretendesse dar a suspeita de um final mais feliz com a junção destas dois poemas. O ciclo teria, no seu entender, afinidades com o *Bildungsroman* onde a natureza cura todos os males dando de novo ao homem uma certa vontade de camaradagem. Neste caso essa camaradagem começaria com o tocador de realejo. É uma hipótese possível apesar de não podermos deixar de observar que, mesmo com a nova ordem de publicação dos poemas, a noção de continuidade narrativa não é ainda mais obscura do que no caso da *Schöne Müllerin*. Também me parece importante para além deste problema, que dois dos poemas mais concentradamente negros fiquem situados com Müller bastante mais atrás e com Schubert já na recta final do ciclo. São eles: “Der Wegweiser” e “Das Wirtshaus”. Bastariam estas duas modificações para nos darmos conta de que Schubert não deixou nada ao acaso e que a ordem definitiva de *Winterreise* é propositada. É também Schubert quem deixa cair definitivamente o artigo e transforma *Die Winterreise* em *Winterreise*. Não se trata já de uma particular viagem mas sim da viagem que todos poderemos um dia fazer. Uma *viagem* interior. Essa linha narrativa de que fala Johnson é portanto definitivamente cortada com a troca de ordem destas canções e com a composição das restantes canções da segunda parte do ciclo de uma maneira aparentemente *ad libitum*. Schubert não pretende nenhuma ligação narrativa. A *Winterreise* torna-se assim num *continuum* de estados de alma cada vez mais rarefeitos e ligados entre si por diversas entidades musicais que passarei a referir mais detalhadamente ao falar sobre cada uma das canções.

Neste ciclo de vinte e quatro canções não existe por assim dizer um enredo que possa ser contado como no ciclo *Die Schöne Müllerin* no qual assistimos à chegada do jovem e subsequente conhecimento da amada, incerteza amorosa, paixão e ciúme que o conduz por fim ao suicídio, tudo isto acompanhado, contado e comentado pelo ribeiro, o confidente natural do jovem protagonista. Na *Winterreise*

⁶⁸ Johnson, *Winterreise*, 8.

podemos apenas intuir que o narrador deixa a cidade onde vive a amada e, desesperado por uma possível rejeição, procura o aniquilamento e a morte ao longo de 75 minutos. A viagem/errância é feita quase sempre durante a noite, o narrador fala sempre na primeira pessoa, o seu relacionamento com os elementos é de natureza obsessiva e o gelo e as características do Inverno da Europa Central são elementos agressivos que isolam sem nenhuma espécie de contrapartida. Não há aqui nenhuma Natureza benevolente como o ribeiro confidente no ciclo anterior. Tudo é duro, anguloso e hostil nesta *viagem*.

“O pensamento vale menos pelas convergências inevitáveis com a realidade do que pelas incomensuráveis divergências que o separam dela.”⁶⁹ Estas palavras de Baudrillard aplicam-se perfeitamente ao narrador da *Viagem de Inverno*. Não há factos dramáticos que provem ao longo dos poemas, a razão do seu desespero. Não sabemos o que motiva essa viagem, há indícios de que foi amor traído sem haver conclusões. A realidade pode/ou não ser verdadeira, mas a escuridão dada pela música de Schubert é bem real. Quem protagoniza esta viagem encontra-se progressivamente num estado de instabilidade emocional que raia a esquizofrenia, mantendo contudo as noções e prioridades do homem romântico: paixão, redenção e procura de felicidade junto do objecto amado.

Digamos que a procura da morte é o objectivo mais vezes referido. Quando Hitchcock filma *Torn curtain* em 1966 uma das cenas mais impressionantes do filme é o assassinio de um antipático agente da polícia secreta. O herói Paul Newman é descoberto como agente duplo e para não despertar suspeitas com o barulho de um tiro tem que exterminar o vilão de um modo silencioso. Ajudado por uma mulher recorrem a facas, pás e finalmente forno de gás. A cena é longa, os acidentes muitos, mas finalmente lá conseguem o objectivo e depois de peripécias que rondam o burlesco, como a faca a partir-se na garganta da vítima, o vilão é finalmente assassinado. Na entrevista a Truffaut⁷⁰, Hitchcock afirma que a razão desta longa cena era provar o quão difícil, penoso e demorado era matar um homem. Schubert na sua *Winterreise* prova-o também. Mas nesta viagem o final não é o esperado, o narrador não tem, neste caso, a sorte do vilão e fica ainda e sempre vivo, num estado dir-se-ia penitencial, deixando-nos com este objecto de difícil classificação.

⁶⁹ Jean Baudrillard, *La Pensée Radicale* (Paris: Sens et Tonka, 2001), 5.

⁷⁰ François Truffaut, *Hitchcock Diálogo com Truffaut* (Lisboa: Publicações D. Quixote, 1987), 230.

Outra ideia interessante que surge neste ciclo é a de que, apesar de haver um nítido envolvimento amoroso anterior ao início do ciclo, o/a personagem não tem o seu destino “simplificado” por uma qualquer “Liebestod”. Esse tópico da transcendência, tão caro aos românticos e ao próprio Schubert, é aflorado para tornar mais notória a sua ausência. O narrador que olímpicamente procura morrer é obrigado a seguir o seu caminho na neve acompanhando um miserável tocador de realejo.

Como acima referi é conhecida a reacção dos amigos de Schubert ao ciclo segundo o relato do seu fiel amigo Joseph von Spaun.⁷¹ Segundo este quando Schubert canta para eles o ciclo, há incertezas em relação à data do relato e parece tratar-se aqui apenas do grupo formado pelas primeiras doze canções, a reacção é de estranheza e a resposta de Schubert interessante: “estes Lieder agradam-me mais que todos os outros e a vós também agradarão.”

A atitude de Schubert para com a sua própria criação é semelhante à de Picasso⁷² em relação ao célebre retrato da escritora Gertrud Stein. Aparentemente Picasso apaga a cara já pintada depois de mais de oitenta sessões com a escritora e faz o retrato de memória. Picasso afirmava que a escritora ficaria parecida com o seu próprio retrato. Neste caso a auto-segurança do autor é apoiada pelo seu modelo: “e fiquei, e ainda permaneço completamente satisfeita com o meu retrato, para mim, sou eu, e é a única reprodução de mim que é sempre eu, para mim.”

À parte esta audição privada apenas uma canção, “Gute Nacht”, é ouvida publicamente num concerto da sociedade dos amigos da música a 3 de Janeiro de 1828.

Apesar de permanecer um monumento solitário não será demais referir a importância fulcral da *Winterreise* no cerne da obra de Schubert: os Heine Lieder compostos em 1828 são impensáveis sem o “rasgão” expressivo produzido por esta obra. Esse recitar entoado que será tão caro aos compositores da próxima geração tem aqui o seu nascimento. E Wagner também não está longe ...

⁷¹ Massin, *Schubert*, 371-372.

⁷² Gertrud Stein, *Picasso* (New York: Dover Publications, Inc., 1984), 8.

Parece muito provável que o ciclo tenha sido cantado na sua versão integral pelo barítono Johann Michael Vogl⁷³, o grande cantor, amigo e criador de muitas canções de Schubert, pouco tempo antes da sua morte para um grupo restrito de pessoas. Vogl morre a 19 de Novembro de 1840, exactamente doze anos depois da morte de Schubert.

Vem a propósito citar o que Schubert alguns anos antes escreveu do seu trabalho com o cantor: “A maneira e o modo como Vogl canta e eu acompanho, parecendo em alguns momentos sermos apenas um, é qualquer coisa nova e desconhecida para esta gente.”⁷⁴

IV. 3. Schubert – o modernista

É interessante que das muitas qualidades apontadas a Schubert a de inovador não seja a mais frequente. Ouvimos falar da sua sensibilidade, da sua humanidade, do seu *dom melódico*, da sua economia, etc, etc. Schubert sofre neste caso, como em muitos outros, a comparação com Beethoven, seu contemporâneo, para quem se guardam os adjektivos mais poderosos como: mestre da forma, inovador, etc. Schubert aparece quase sempre ao lado de Beethoven como o “parente pobre”, que apesar de ter tido uma vida tão curta e dura, ainda conseguiu produzir alguma coisa de valor. Ele próprio com a sua enorme, e justificada, admiração por Beethoven, acabou por contribuir para que essa imagem falsa lhe ficasse, de algum modo, associada. E, muitas vezes, associada como uma imagem de uma certa feminilidade por oposição á masculinidade beethoveniana. Lawrence Kramer escreve com ironia e notável inteligência sobre o assunto no livro *Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*:

“The Beethoven-Schubert dichotomy works the same stereotype into an allegorical narrative of music history, anointing Schubert the first modern, and Beethoven the last Classical composer. The “weaknesses” of Schubert’s music offer the virile, hardworking man of means a temporary respite from the rigors of work and responsibility. The middle-class home, supervised by its women, was supposed to do just the same. This respite, however, was only available on condition that it not be

⁷³ Maurice Brown, “Johann Michael Vogl” em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2002), 58-59.

⁷⁴ Brown, Vogl, 58-59.

mistaken for the image of a genuinely alternative way of life. A man could indulge his weakness for Schubert, but only by being self-consciously indulgent of Schubert's weakness.”⁷⁵

É importante ressaltar o facto de que, por si só, o adjectivo inovador não é garante de lugar seguro na galeria dos génios. Como refere Glenn Gould no seu artigo sobre Charles Ives (*The Ives Fourth*), não é o descobrir de novas fórmulas *per se* que transforma qualquer compositor num compositor de génio:

“There is no question that Ives had an impressive precognitive ability – an ability to intercept the psychic transmissions of his age and to crystallize in his art something of that turbulent metamorphosis which was taking place just before World War I. But the fact that he did sense it, did manifest certain technical responses to it in advance of others similarly engaged, is proof of invention, not of greatness.”⁷⁶

Aceito que assim seja. Mas a continuidade da produção de Schubert, a sua permanente inventividade e inspiração fazem dele o génio que conhecemos. E esse génio é também inovador. São muitas as formas e processos a que o compositor recorre para pronunciar o cerne da sua visão poética. E a obra de Schubert obedece a um critério de imperativa necessidade criadora que é, em minha opinião, apenas pertença dos génios. O próprio Schönberg di-lo de maneira eloquente:

“É esta necessidade de inovação uma qualidade essencial ou subordinada? Se é essencial corresponde á dramaticidade de elaboração de Beethoven ou é comparável à novidade de estrutura ou das qualidades de descrição emocional das canções de Schubert? Ou corresponde ao modo inteiramente novo de Wagner construir, expressar, harmonizar ou orquestrar, que revolucionou a música em todos os seus aspectos?”⁷⁷

É interessante que neste seu ensaio *Critérios para a evolução da música*, Schönberg tenha justamente citado estes três compositores.

São notáveis as inúmeras transformações que a relativamente simples “canção estrófica” sofre às mãos do compositor. A tradição impunha que a canção estrófica, como a entende Carl Friedrich Zelter (1758-1832) ou mesmo Mozart (1756-1791) ou Beethoven (1770-1827) formasse uma “moldura” imutável na qual o texto, por assim dizer, se inscreveria. Com Schubert esta forma fechada ganha uma vitalidade insuspeitada; os tratamentos são extremamente diversificados com as diversas

⁷⁵ Kramer, *Schubert*, 99.

⁷⁶ Glenn Gould, “The Ives Fourth” em *The Glenn Gould Reader*, ed. Tim Page (London: Faber and Faber Limited, 1987), 186.

⁷⁷ Arnold Schönberg, “Criteria for the evaluation of music” em *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (London: Faber and Faber Limited, 1984), 133.

modificações melódicas e harmônicas introduzidas por Schubert. “Gute Nacht”, a primeira canção do ciclo, corresponde a uma interpretação da forma estrófica altamente sofisticada. Contrariamente à opinião de Gerald Moore⁷⁸ ou Graham Johnson⁷⁹, considerá-la simplesmente estrófica seria redutor uma vez que a canção oferece um sem número de possibilidades não exequíveis numa composição estrófica pura. E este tratamento irá sofrer inúmeras modificações ao longo do ciclo como terei ocasião de mencionar. Senão vejamos: as primeiras duas estrofes são idênticas, já a terceira inclui variantes significativas do ponto de vista melódico e a quarta inicia-se com uma mudança de tonalidade de menor para maior. Nem Mozart, nem mesmo Beethoven, têm para com uma forma relativamente simples como esta, um tratamento tão imaginativo. Penso ser esta “novidade de estrutura” a característica a que Schönberg se refere. Aplicam-se também aqui as palavras de Carl Dahlhaus: “... ao distanciarmo-nos da nossa história prévia, transcendemos a particularidade e alcançamos o nível da humanidade.”⁸⁰

Não é por acaso que a Kunstuniversität de Graz fundou em 1989 um concurso de música de câmara a que acorrem centenas de jovens músicos, e que tem por título *Franz Schubert und die Musik der Moderne*.

⁷⁸ Gerald Moore, *The Schubert song cycles*, (London: Hamish Hamilton, 1979), 75.

⁷⁹ Graham Johnson, *Winterreise*, 11.

⁸⁰ Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 57.

V. As canções

V. 1. Gute Nacht – Boa noite

Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh' -
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit:
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb' hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus!
Die Liebe liebt das Wandern,
Gott hat sie so gemacht -
Von einem zu dem andern -
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad um deine Ruh,

Um estranho aqui cheguei
Um estranho daqui parto
O mês de Maio abençoou-me
Com muitos ramos de flores.
A rapariga falava de amor,
A mãe até de casamento;
Agora o mundo está tão perturbado,
O caminho escondido na neve.

Não posso, para a minha viagem,
Escolher o tempo certo:
Terei que encontrar o caminho
Nesta escuridão.
A lua projecta uma sombra
Que é o meu companheiro,
E no meio do prado branco
Procuro o rasto dos bichos.

Porquê demorar-me ainda
Para que me expulsem?
Que cães loucos ladrem então
Defronte da casa do dono!
O amor ama a errância
Deus fê-lo assim-
De um lado para o outro-
Minha amada, boa noite!

Não quero perturbar o teu sonho,
Seria mau para o teu sossego,

Sollst meinen Tritt nicht hören -
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib im Vorübergehen
Ans Tor dir gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab ich gedacht.

Não ouvirás os meus passos-
Suavemente a porta é fechada!
Ao passar escrevo
Boa noite no teu portão,
Para que possas ver,
Que pensei em ti.

O ciclo inicia-se na tonalidade de ré menor. A indicação de andamento escrita por Schubert é *Mässig* (Moderato) na *Neuen Schubert-Ausgabe*, mas no autógrafo que a edição de Mandyczewsky é a única a manter, o compositor é mais específico e escreve *Mässig, in gehender Bewegung* (Moderato, num movimento de andar). Esta é uma característica marcante e um traço de unidade ao longo das 24 canções do ciclo; a razão pela qual Schubert omite a indicação mais específica do autógrafo resta por esclarecer (voltarei a este assunto numa das próximas canções), mas, embora com outras indicações de andamento, detectamos muito claramente este caminhar nas canções 7, 10, 12 e mais à frente na canção 20. Ele é, aliás, a primeira coisa que escutamos no início do ciclo, Schubert é muito específico nisso ao começar no primeiro compasso apenas por esse motivo: 4 colcheias num compasso de dois por quatro, a linha melódica entra apenas em anacrusa no final do primeiro compasso; o acorde de ré menor é dado pelas quintas da esquerda e a terceira que determina a tonalidade, na direita. A disposição do acorde também é significativa: essas quintas invadem a música nos primeiros dois compassos da introdução e a terceira do acorde, a nota fá, aparece na mão direita reclamando assim, como aparente linha de soprano, a primazia da tonalidade menor (é também com quintas que o ciclo se termina). O caminhar e o espírito do que vamos ouvir aparecem espelhados de maneira transparente nestes primeiros compassos de introdução.



Winterreise – Início de “Gute Nacht” – edição E. Mandyczewsky

Melodicamente o início da *Winterreise* é um “grito educado”. Num documentário sobre Paula Rego, Germaine Greer explica que esta era uma designação dada por Pavarotti para definir genericamente o canto e que me parece particularmente pertinente neste caso⁸¹. Basta pensarmos que a melodia inicial é descendente, começa em Fá, a terceira da tonalidade da canção, cai um intervalo de nona e, num segundo impulso, sobe uma sétima até á tónica que é cantada sobre um acorde de sétima do segundo grau, para finalmente resolver exactamente uma oitava abaixo. Na definição de “Lamento” A. L. Lloyd, comenta o facto de algumas melodias populares de lamento na Hungria e em Itália serem descendentes com a extensão de um tetra ou pentacorde⁸². Apesar de ser uma extrapolação parece-me possível ver no carácter descendente da linha melódica um parentesco entre este “lamento” e o início de um mais longo lamento iniciado neste frase descendente e prolongado por 24 canções. Descontando um certo entusiasmo imaginativo Alex Ross dá uma ideia interessante do que pode ser um lamento musical: “The music of dejection is especially hard to miss. When a person cries, he or she generally makes a noise that slides downward and then leaps to an even higher pitch to begin the slide again. Not surprisingly, something similar happens in musical laments around the world.”⁸³

Também Brigitte Massin na sua análise da *Winterreise*, dá conta do carácter descendente e particular da primeira frase de “Gute Nacht”: “La phrase mélodique prend en effet appui sur ce mot (Fremd) au sommet du registre qu’attendra la voix

⁸¹ *The South Bank Show: Paula Rego*, documentário de Melissa Raimos/UK 1992

⁸² A. L. Lloyd, “Lament”, em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol 10*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited 2002), 407-410.

⁸³ Alex Ross, “Chacona, Lamento, Walking Blues”, em *Listen to this* (London: Fourth Estate, 2010), 26.

dans ce Lied (fa) pour dégringoler ensuite de plus d’une octave sur la tonique (ré). Le voyage s’inscrit donc dans une trajectoire de chute – c’est celui d’un étranger privé de tout espoir.”⁸⁴

As relações entre música e retórica eram assunto debatido frequentemente. Mozart adaptou com sucesso a linguagem popular na música de Papageno. Já Joachim Burmeister no tratado *Musica Poetica* refere o emprego de meios tons que se conciliam com o modo do poema⁸⁵ e as várias figuras retórico/musicais eram conhecidas e estudadas desde o séc. XVI como indica Hans-Heinrich Unger⁸⁶. Apesar de pertencer ao domínio da suposição, não me parece infundada a influência de figuras de retórica como a do *Passus duriusculos*, neste começo descendente de “Gute Nacht”, bem sei que esta figura pressupõe uma descida cromática mas por essa razão falo apenas em influência. Schubert, como um homem da sua época e aluno de Salieri não era certamente alheio a estas ligações como também repara Rufus Hallmark no artigo *The Literary and Musical Rhetoric of Apostrophe in Winterreise*⁸⁷.

A *Winterreise* inicia-se de facto com um lamento mas o *gehender Bewegung* faz-nos saber que este lamento é apenas o início de uma longa caminhada e não uma melancolia começada e acabada aqui. Não há na canção nem um único momento de paragem. Nos mais de cinco (ou seis) minutos da sua duração, as colcheias sucedem-se regular e inevitavelmente. Na mão esquerda, apenas com a excepção de duas semicolcheias que aparecem para fazer contraponto ao desenho apontado pela mão direita, elas estão omnipresentes e a sua tenacidade vai ser determinante no desenrolar de todo o ciclo. Não é por acaso que “Gute Nacht” é a mais longa canção da *Winterreise*.

Este lamento não é contudo descontrolado. Estamos longe das explosões de ciúme da *Schöne Müllerin*. Aliás Müller é omissa na apresentação da causa de partida da figura que canta o ciclo: “Das Mädchen sprach von Liebe, die Mutter gar von Ehe / a rapariga falava de amor, a Mãe até de casamento”; a partir destas linhas

⁸⁴ Massin, Schubert, 1163,1164.

⁸⁵ Joachim Burmeister, *Musica Poetica* (Belgique: Editions Mardaga).

⁸⁶ Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* (Würzburg: Konrad Trittsch Verlag Würzburg, 1941) 831-851.

⁸⁷ Rufus Hallmark, “The Literary and Musical Rhetoric of Apostrophe in Winterreise”, *19th-Century Music*, Vol. 35, No 1, (Summer 2011), 13.

assumimos geralmente que quem canta é o objecto do amor dessa rapariga e dos planos de casamento da mãe mas este facto não é comprovado. Não é impossível excluir a ocorrência de uma tragédia que torne tais planos impossíveis de realizar e que esta melancolia seja expressa por uma terceira pessoa, envolvida emocional mas não directamente (bem sei que esta é uma hipótese remota mas mesmo assim plausível). Uma mulher pode cantar esta *Viagem*, o seu envolvimento com a *fein Liebchen* pode não ser de natureza sexual, toda a literatura romântica está cheia de exemplos de amizade feminina que roça a paixão, desde Dumas a Balzac passando por Jane Austen e pela indefinição da identidade sexual da Mignon de Goethe. No entanto toda a poesia aponta para que o protagonista seja um homem pouco importando de facto que quem o cante seja um homem ou uma mulher, problema que já foquei anteriormente. A voz que canta não tem necessariamente que ser a voz directa da acção dramática. É sempre necessário ter presente a diferença entre o personagem e o actor que o representa. Havendo uma correspondência directa entre o sexo do personagem e o intérprete que o canta a identificação é mais imediata e somos levados a acreditar que os sentimentos cantados foram por ele vividos. A dicotomia personagem/actor encontra-se neste caso diluída pela identificação directa com o/a cantor(a). No caso de haver uma discrepância entre o sexo do intérprete e o personagem por ele personificado pode, dependendo da qualidade do intérprete, haver lugar para uma ainda maior intensificação de caracterização já que não é óbvia a correspondência do sujeito com o texto (musical) apresentado. As leituras de Edith Clever de textos de Kleist ou a personificação da rapariga por Fischer-Dieskau em *Der Tod und das Mädchen* são disso exemplos eloquentes. A distancia entre personagem e actor é dada pela presença física e a correspondência entre ambos pela qualidade da caracterização.

Importa reter que há um motivo forte que impele o/a protagonista *Winterreise* a partir não podendo este escolher o tempo para essa partida. Ela deve ser imediata e sem retorno e não é um desaire amoroso *per se* o único responsável por esta necessidade. É pelo menos assim que o entende Schubert com a sua infinita sucessão de colcheias apoiando e levando o motivo deste *lamento* a uma dimensão totalmente nova de inevitabilidade. Aliás este motivo, pela maneira como é apresentado, parece estar presente antes do início da canção e prolongar-se muito para lá do fim da mesma. Messiaen apresenta a eternidade de Jesus no *Quarteto para o fim do tempo*

de forma muito similar: no quinto andamento “Louange à l’Éternité de Jésus”, escrito na tonalidade de mi maior, depois de uma longa frase de violoncelo solo começada na dominante (si) e que desce lentamente para a tónica, um outro lamento, a parte de piano faz-se ouvir e traz a consolação da tónica repetidamente afirmada, confirmando uma calma que a frase inicial, apoiada no cromatismo da descida, poderia não indicar: uma longa série de semicolcheias dispostas como em “Gute Nacht”, a quinta do acorde na esquerda e a terceira na direita; cada acorde é lento e pesado mas a sua espaçada continuidade dá a impressão de, como em Schubert, já estar presente antes do começo e continuar muito para lá do final. Apesar de estarmos perante dois objectos musicais diferentes, em Messiaen é a frase melódica a solo que ouvimos primeiro, enquanto que em Schubert são os acordes referentes ao caminhar que introduzem a frase melódica, e diferentes pressupostos poéticos, em Messiaen uma afirmação de eternidade e em Schubert uma de inquietude, a sensação de inevitabilidade dada pela igualdade rítmica e pela disposição harmónica, são exactamente as mesmas.

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The Violoncello part is marked 'A Infimement lent, extatique (♩ = 44 env.)' and 'p (majestueux, recueilli, très espressif)'. The Piano part is also marked 'A Infimement lent, extatique (♩ = 44 env.)' and 'p'. The Piano part features a series of chords in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The chords are marked with an asterisk (*) and the text '(*) Cet accent louré doit rester dans la nuance p.'.

Messiaen, “V Louange à l’Éternité de Jésus”

The image shows a musical score for Voice and Piano. The Voice part is marked 'Mässig' and 'Fremd Ich'. The Piano part is marked 'Mässig' and 'p'. The Piano part features a series of chords in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The chords are marked with 'fp' and 'pp'.

Winterreise, início “Gute Nacht” – Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe – Bärenreiter

Se em Messiaen este desenho é a representação musical de eternidade de Jesus em Schubert representa a viagem, a partida, o deambular constante mesmo que, como refere Arnold Feil, esse deambular possa ser circular e claustrofóbico⁸⁸.

Para Martin Zenck essa noção de distância (die Fremde) que justifica a viagem acaba por ser um tema genérico na obra de Schubert, o autor encontra-o em muitas outras obras, concluindo que “In weiterer Hinsicht kann die Fremderfahrung mit dem Gang in die Ferne als zentrales Thema der Musik Schuberts überhaupt ausgewiesen werden”⁸⁹. A viagem deste ciclo contudo termina numa paisagem mortífera, Martin Zenck quase parece citar Adorno no seu artigo sobre Schubert quando este refere a paisagem schubertiana como “uma terra negra e invernosa que se estende sob a luz crepuscular dos sóis-geminados, numa intemporalidade onírica”⁹⁰, pois segundo Zenck, “sie wird [der Ursprung der Entfremdung] nicht erst noch erfahren, sondern in der Erinnerung im Traum verklärt und in der Realität verschärft empfunden, so dass mit den Liedern *Der Wegweiser*, *Das Wirtshaus* und *Der Leierman* am Schluss nicht der Auszug aus der Stadt in einer reale topographische Fremde beschrieben wird, sondern eine, die tödlich auf dem “Tötenhacker” endet”⁹¹.

A forma musical que Schubert escolhe para esta canção é estrófica, mas, como já referi, estrófica com inúmeras modificações. Na primeira parte da canção os dois primeiros versos são de facto estróficos e é interessante notar como a prática adquirida por Schubert nesta forma o faz adaptar maravilhosamente a música a estas primeiras duas estrofes: a frase descendente de início introduz o carácter de inevitabilidade que é representado por ambas as estrofes, e a modulação para fá maior adapta-se tanto à mudança proposta na primeira estrofe, “Das Mädchen sprach von Liebe”, “a rapariga falou de amor” como à proposta na segunda, “Es zieht ein Mondenschatten als mein Gefährte mit”, “A lua projecta uma sombra que é o meu companheiro”, bastando para isso realçar na primeira a claridade da mudança para

⁸⁸ Arnold Feil, *Franz Schubert – Die schöne Müllerin, Winterreise* (Stuttgart: Reclam, 1996), 101.

⁸⁹ “Numa abordagem mais lata, pode considerar-se a experiência do distante com o respectivo caminho, como o tema central da música de Schubert.” Martin Zenck, “Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts ‘Winterreise’”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 44 Jahrg. H. 2. (1987) 142.

⁹⁰ Theodor W. Adorno, “Schubert”, em *Musikalische Schriften IV, Moments musicaux*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982), 24.

⁹¹ “A origem do afastamento não foi ainda experienciada, mas na memória transfigurada em sonho, e na realidade experimentada de forma aguda, de modo que as canções finais *Der Wegweiser*, *Das Wirtshaus* e *Der Leierman* não mostram a saída da cidade para uma distância topográfica real, mas sim uma que termina num cemitério.” Zenck, “Die romantische Erfahrung”, 144.

uma tonalidade maior e na segunda estrofe o contraponto que o aparecimento das duas semicolcheias na voz superior e, dois compassos mais tarde no baixo, proporcionam. A partir da terceira estrofe as coisas mudam: apesar da parte de piano se manter inalterada o início da terceira estrofe não tem a indicação de pianíssimo (na edição urtext da Bärenreiter), aliás não tem nenhuma indicação a não ser um pianíssimo apenas marcado no compasso 48 quando se canta “Die Liebe liebt das Wandern ... O amor gosta do vaguear”, o que pressupõe que as duas primeiras frases desta estrofe não o são. Mais, a linha vocal neste momento é uma variação das duas primeiras estrofes e uma variação que não deixa margem para dúvidas: em vez de permanecer em baixo na afirmação da tónica, como nos dois primeiros versos, a voz desce no seu lamento para depois se voltar a elevar e atingir essa mesma tónica mas exactamente uma oitava acima. Este facto e a omissão da dinâmica *pianissimo* permitem supor que Schubert pede aqui uma subida de intensidade não pretendida nas estrofes precedentes. Até aqui podemos conferir a *Gute Nacht* o estatuto de estrófico modificado. Mas que fazemos então com a modulação de toda a quarta estrofe de ré menor para ré maior? Uma vez que a estrutura da estrofe se mantém como nas outras 3 é lícito utilizar a nomenclatura de canção estrófica modificada. Gerald Moore e Graham Johnson consideram “Gute Nacht” estrófica e sabem obviamente o que estão a dizer. As minhas dúvidas em considerar esta canção (apenas) estrófica é que me parece que, com um conteúdo tão variado e refletido em tantas mudanças harmónicas e melódicas, o seu parentesco directo são os *Lieder* compostos de uma ponta a outra (*durchkomponiert*) e que mais não são do que uma variação elaborada de um mesmo princípio melódico. Se uma variação pode obedecer á métrica do tema não sendo, evidentemente o tema, uma estrutura estrófica modificada feita com esta riqueza tem, a meu ver, uma relação directa com a variação. Schubert irá levar esta ambiguidade formal até ás últimas consequências em canções posteriores como *In der Ferne* da colectânea *Schwanengesang*. Por estas razões proponho a nomenclatura de “estrófica variada” em vez da usual “estrófica modificada”.

São ainda de considerar na construção de “Gute Nacht” algumas características que dão uma unidade a todo o ciclo: a primeira dentre elas é, como foi referido, o movimento de caminhar que o perpassa; um segundo elemento composicional importante é um intervalo de meio tom ouvido no piano, as notas mi,

fá, mi, que constitui um pequeno motivo, e que é imediatamente repetido uma quarta acima, antes das duas frases musicais que concluem cada estrofe; este motivo é o eco do final da primeira frase cantada, mas é um eco que se torna relevante e regressará em contextos diferentes noutra canções. Mais uma vez uma outra figura retórica (*Seufzer*) é convocada⁹². É interessante notar como em Schubert, e muito particularmente nos dois ciclos para voz e piano, o aparecimento de elementos comuns dá, de uma forma quase inconsciente não só para quem ouve mas muitas vezes também para quem toca, uma extrema coerência a uma obra que pela sua própria natureza é fragmentada (a prova da sua coerência é um dos pontos do meu trabalho); na *Schöne Müllerin* basta recordar-mos, por exemplo, as semicolcheias “aquáticas” que representam o ribeiro; na *Winterreise* o aparecimento de motivos, nalguns casos apenas células, é ainda mais subtil mas é real e esses elementos são de grande importância na unidade formal da obra. Não se trata aqui ainda de uma rememoração formal de temas inteiros como acontecerá mais tarde com *Dichterliebe* ou *Frauenliebe und Leben* de Schumann, mas talvez sem Schubert estes nunca tivessem acontecido.

As várias mudanças de estado de espírito são outro aspecto fundamental em *Gute Nacht*. Através da indicação de dinâmicas, ou da ausência dela, damos conta das alterações propostas por Schubert ao estado de espírito do protagonista: a ausência da marcação *pianissimo* no início da terceira estrofe é uma delas pois pode pressupor um *crescendo* da parte do pianista no interlúdio que a antecede por forma a criar um aumento de tensão para o texto “Porquê demorar-me ainda para que me expulsem? Que cães loucos ladrem então defronte da casa do dono!”, já a dinâmica *pp* que se segue determina uma mudança de estado de espírito concretizada na mudança de modo da última estrofe; a ausência de indicações para a voz confere ao cantor uma grande autonomia mas parece-me inevitável que o *pp* marcado no piano para esta estrofe lhe dê a oportunidade de incluir uma nota subtil de cinismo nas primeiras linhas; essa ideia é reforçada com o repetir da última frase primeiro em ré maior e depois em ré menor para a conclusão: esta repetição não pode ser pensada da mesma maneira e Schubert reforça esta ideia com a única indicação dada ao cantor e que acontece exatamente aqui: o último “Que pensei em ti” tem escrito na linha do

⁹² Hartmut Krones, “Musik und Rhetorik” em *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 6 (Stuttgart: Bärenreiter, 1997) 752.

canto *un poco rit.*, ora esta indicação não pode ser negligenciada e se o cantor a observar deve então retomar o espírito do início já que o ritardando confere um peso especial ao regresso da tonalidade inicial. Neste contexto a canção passa por um estado de espírito resignado, elevado a um clamor de ira na terceira estrofe, assumidamente irónico (ou terno dependendo da leitura) na quarta estrofe para regressar ao ambiente do início com o retorno da tonalidade principal. Neste ponto põe-se aos intérpretes uma pergunta: a mudança para a tonalidade homónima de Ré maior inclui a nota de cinismo que referi ou é lícito observarmos aqui um primeiro momento de ternura e amor que nos dá a verdadeira razão de ser desta *viagem*? A grande maioria dos intérpretes toma-a como um momento de grande intimidade e propõe-nos a segunda leitura não deixando, no entanto, de ser válida a minha proposta. Rufus Hallmark em “The Literary and Musical Rhetoric of Apostrophe in *Winterreise*” chama a atenção para as alterações musicais ocorridas no ciclo sempre que Schubert se depara com um chamamento directo nos poemas a diferentes figuras isto é, sempre que se dá uma apóstrofe. É um ponto de vista muito interessante e aparece logo na primeira canção e exactamente neste momento. Este é um momento de viragem mas mais aparecerão ligados a esta figura retórica. Hallmark conclui que a direcionalidade da leitura neste ponto converge para um verdadeiro testemunho de amor, excluindo o sarcasmo. Diz Hallmark:

“It has been suggested that this view of Schubert’s turn to the parallel major key is simplistic, that the alteration of mode can just as easily indicate an intensification rather than a change of feeling. In other words, the major key here could be heard as increased bitterness when the protagonist now directly addresses the maiden who is the cause of his wretchedness. Such an interpretation would hear the whole concluding stanza as sarcasm. (...) Besides, if the change to the parallel major is an intensification of negative feelings, what does one make of the reversion to minor at the end?”⁹³.

A minha resposta seria a de que, como já referi, no final, a conversão seria para a atmosfera de resignação, o tal “grito controlado” que referi, pois por muita ironia que possa ser descortinada ao longo da leitura de Müller feita por Schubert, nem esta, nem o sarcasmo estão ainda presentes no início da canção.

Ainda sobre o texto da terceira estrofe do poema “Was soll ich länger weilen dass man mich trieb’ hinaus?” “Para quê demorar-me ainda, para que me expulsem?” Susan Youens conclui que a indefinição da palavra “man” dá uma ideia clara de que

⁹³ Hallmark, “The Literary and Musical Rhetoric of Apostrophe in *Winterreise*”, 13.

não é alguém propositado que toma a iniciativa de expulsar, essa ideia de “me expulsarem” é deixada vaga o que torna a resolução do protagonista ainda mais ambígua: “The antecedent of “they” (Dass *man* mich trieb hinaus) is deliberately left unclear: the parents? The villagers? Anyone, perhaps everyone, who can perceive that he is different?”⁹⁴ É essa ambiguidade deixada por Müller o ponto forte da leitura de Schubert.

A propósito do Trio em mi bemol maior de Schubert Janet Schmalfeldt chama à primeira frase de *Gute Nacht* um *soulful gesture*⁹⁵. É também assim que eu próprio vejo o início da *Winterreise*: um *soulful gesture* ainda sem sombra de sarcasmo e a mudança de tonalidade de Maior para Menor um gesto musical de nostalgia tal como aparecerá mais tarde em “Frühlingstraum”.

Outro facto digno de nota é que é apenas nesta e na última canção do ciclo que alguém humano é referido. Nesta a amada e, num segundo plano, a mãe, e na última o tocador de realejo. Em todas as outras canções o protagonista refere o moínho de vento, as suas próprias lágrimas, o rio, o corvo, a estalagem (cemitério), toda uma série de objectos, animais ou lugares que intensificam a solidão inerente a quem canta. Geoffrey Parsons durante as várias aulas de preparação que tive com ele sobre este ciclo, era da opinião que a força destas nomeações pessoais à (suposta) amada e ao tocador de realejo, não eram mais do que os despoletadores de uma necessidade interior de errância e chamava-lhes “destino”, outra possibilidade.

Não é possível fazer uma avaliação da *Winterreise* sem referir o nome do barítono Dietrich Fischer-Dieskau. A nossa forma de olharmos e ouvirmos a partitura estará sempre ligada às inúmeras versões, de estúdio e “ao vivo”, registadas por Fischer-Dieskau. Dieskau gravou a partitura em estúdio sete vezes: em 55 e 63 com Gerald Moore, em 66 com Jörg Demus, em 72 de novo com Gerald Moore, em 80 com Daniel Barenboim, em 86 com Alfred Brendel e finalmente em 90 com Murray Perahia. Existem ainda registos “ao vivo” que demonstram o interesse do cantor pelo ciclo desde a fase inicial da sua carreira: uma versão de 48 com Klaus Billing, uma de 52 com Hermann Reutter, uma de 53 com Hertha Klust e, mais “recentemente”, uma com Maurizio Pollini de 78. Refiro estas várias versões pois elas tornam clara a

⁹⁴ Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 124.

⁹⁵ Janet Schmalfeldt, “Music that turns inward” em, *In the Process of Becoming* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 153.

preocupação do cantor em actualizar a sua visão do ciclo de acordo com as suas possibilidades vocais, e é evidente que um homem de trinta anos canta de uma maneira diferente de um de sessenta e cinco (a idade de Fischer-Dieskau ao gravar o ciclo com Perahia), e com os estímulos produzidos pelos diferentes parceiros. Os factores comuns às várias versões prendem-se com uma clara enunciação vocal, um comando impressionante daquilo a que os ingleses chamam “tone-colour” (penso que a tradução mais aproximada seriam “cores de voz” uma vez que não se trata exactamente de timbre neste contexto) e uma intensidade de enunciação indesmentível⁹⁶. Significa isto, e somando à quantidade de versões disponíveis, que um qualquer músico interessado (e interessante já agora), não pode fazer *tábua rasa* e passar ao lado da visão de Fischer-Dieskau; ele obriga-nos a parar e a pensar. A observação da *Winterreise* tem um tempo *antes e depois* de Dieskau. Para este trabalho farei referencia a algumas versões indicando semelhanças e diferenças nas várias leituras.

Das 3 versões com Gerald Moore incidirei sobretudo na terceira versão de 72 quando o cantor se encontrava no seu apogeu vocal e o pianista com 73 anos, embora já retirado dos concertos ao vivo, continuava a manter uma grande actividade mas apenas nas gravações em estúdio. É por esta altura que os dois empreendem a gigantesca tarefa da gravação quase completa das canções de Schubert para a D.G.

Gerald Moore permanece uma referência musical: a forma de obter grande frases musicais, o controle dinâmico e o modo absolutamente extraordinário de suportar a linha vocal amparando-a sem subserviência mas também sem requerer para si um protagonismo despido de significado conferem-lhe um lugar de destaque que se mantém (e manterá), apesar de haver hoje em dia muito bons pianistas de Lied.

O tempo musical estabelecido por Moore apresenta o *gehender Bewegung* num tempo médio sem sobressaltos mas também sem paragens demasiado longas ou chamadas de atenção desnecessárias: esse tempo é-lhe suficiente para destacar o *sforzatto* do segundo compasso conseguindo-o apenas com uma ligeira quebra, logo retomada, de andamento. Com Moore tudo tem um significado dramático e esta quebra não é excepção: permanece talvez no viandante um resto de hesitação.

⁹⁶ A este propósito o artigo de James Jolly na revista Gramophone é muito elucidativo. <http://www.gramophone.co.uk/features/focus/dietrich-fischer-dieskau-and-schuberts-winterreise>, 15-12-2014.

Fischer-Dieskau utiliza na *Winterreise* todos os recursos vocais, e são muitos, de que dispõe: eles vão do sussurro quase imperceptível ao grito mais desenfreado, neste caso a sua voz não é o “grito educado” de que fala Germaine Greer mas sim o puro veículo do desespero. Mas Fischer-Dieskau sabe que a viagem será longa e inicia-a com uma calma que não está isenta de melancolia: basta reparar na forma como diz a palavra “*dunkelheit*” na segunda estrofe. Em mais nenhuma versão é tão óbvia a escrita imitativa entre linha vocal e piano nos compassos 16 e 23; daqui Dieskau prepara a chegada a um novo patamar que culmina nas inflexões do piano nos compassos 24 e 25 de modo oposto nas duas estrofes: a repetição da frase “*die Mutter gar von Eh*” é feita com declarado crescendo que cede depois o protagonismo ao piano e a segunda é feita de maneira totalmente inversa com um extraordinário pianíssimo em “*als mein Gefährte mit*” que introduz uma cor contrária a da estrofe anterior sem deixar de dar o espaço requerido para a frase pianística que se lhe segue e que Dieskau apanha sem uma quebra para concluir ambas as estrofes. A intensificação para a terceira estrofe é evidente, Moore certifica-se disso, e a inflexão de Dieskau sobre “*ihre*” Hunde uma prova clara da infinita melancolia que estará presente ao longo das canções seguintes. O *pianissimo* da mudança para a tonalidade Maior é preparado por Moore com um ligeiro *cedendo* sobre os acordes de Dominante que a antecedem e aqui cantor e pianista entram num novo mundo de expressividade não excluindo a “ironia” muito subtil que referi ao comentar musicalmente a canção. A visão deste músicos sobrepõe-se à minha obrigando-me a “rever” aquilo que há pouco nomeei como “resignação”. É interessante notar que essa ironia está ausente numa outra versão paradigmática, a de Peter Schreier e Sviatoslav Richter, que nos dá conta aqui de uma nostalgia, conseguida pela utilização de um outro tempo musical, que Dieskau e Moore não prevêem.

V. 2. Die Wetterfahne – O catavento

Der Wind spielt mit der Wetterfahne	O vento brinca com o catavento
Auf meines schönen Liebchens Haus.	De casa da minha amada.
Da dacht' ich schon in meinem Wahne,	Pensei, na minha loucura,
Sie pfiff den armen Flüchtling aus.	Que era para mim que assobiava.

Er hätt' es eher bemerken sollen,	Ele já devia ter notado,
Des Hauses aufgestecktes Schild,	A tabuleta da casa,
So hätt' er nimmer suchen wollen	E nunca ter procurado
Im Haus ein treues Frauenbild.	Na casa uma mulher fiel.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen,	Lá dentro brinca o vento com os corações,
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.	Tal como no telhado, mas de mansinho.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?	Porque quereriam saber da minha dor?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.	A sua filha é uma noiva rica.

Primeira paragem. O viandante vê a casa da amada. Como no primeiro poema se tratava de andar, podemos supor que ele se detém um momento à sua porta para escrever “gute Nacht” e que depois olhe para o catavento. No entanto a mudança súbita de humor pressupõe uma maior distancia e, sobretudo, um maior tempo de meditação. Nesse sentido as palavras de Arnold Feil de que o caminhar na *Winterreise* não é em frente mas circular, fazem todo o sentido⁹⁷. Musicalmente também faz sentido que a passagem da primeira canção para a segunda tenha algum tempo de pausa de modo a tornar-se significativa.

O poema é agressivo sem sombra de dúvida. Müller passa da observação do catavento para as suas próprias penas na segunda quadra do texto e reserva-se um tratamento na terceira pessoa (er) o que produz um efeito de distanciamento imediato. Um mesmo tratamento é observado pela Marschallin no *Rosenkavalier* de

⁹⁷ Arnold Feil, *Franz Schubert*, 102.

Hofmannsthal/Strauss quando esta dialoga com Octavian na parte final do primeiro acto da ópera: “Und Nachmittag werd’ich Ihm einen Laufer schicken, Quinquin, und sagen lassen, ob ich in den Prater fahr’. Und wenn ich fahr’und Er hat Lust, so wird Er auch in den Prater kommen und neben meinem Wagen reiten. Jetzt sei Er gut und folg’ Er mir.”⁹⁸

Apesar de Hofmannsthal brincar aqui com regras de etiqueta o efeito conseguido é paralelo ao de Müller, embora o tipo de ironia seja oposto. Ambos utilizam a terceira pessoa (er) jogando simultaneamente com a primeira. Em Müller o tratamento na primeira pessoa acontece na primeira e terceira quadras do poema e o poeta reserva a segunda para lançar uma confusão breve mas efectiva ao qualificar-se de “ele” na quadra do meio. Em Hofmannsthal a mistura é ainda mais extraordinária pois o poeta consegue a proeza de juntar ambas numa mesma frase: werd’ ich Ihm(...), Quinquin....Para além da distancia, Hofmannsthal brinca ainda com a condição social dos personagens, tudo isto condensado em quatro linhas de texto.

Susan Youens refere com perspicácia que o tratamento de “Flüchtling”, “fugitivo” aliado ao tratamento na terceira pessoa são determinantes no ambiente genérico do poema.⁹⁹ Uma nota de autopiedade inscreve-se subliminarmente em *Die Wetterfahne*.

Essa nota é, contudo, ignorada por Schubert no tratamento musical que é em todo o ciclo um dos maiores momentos de agressividade.

A canção inicia-se com uma longa introdução, não harmonizada, de 5 compassos com entrada em anacrusa. Ambas as mãos tocam exactamente a mesma melodia à distancia de uma oitava, um facto inédito em todo o ciclo e raro na produção do compositor. A introdução começa por apresentar o acorde de lá menor arpejado na segunda inversão o que faz que a melodia suba rapidamente até à dominante (mi) insistindo na mesma depois de mais uma sucessão de 3 semicolcheias e voltando a descer ainda para a dominante uma oitava abaixo e só depois resolvendo para a tónica onde a melodia literalmente cai depois de um violento trilo em forte no segundo grau, trilo esse que se repete imediatamente a seguir desta vez na dinâmica piano. Graham Johnson refere que o contraste de dinâmica destes dois trilos nos

⁹⁸ “E à tarde enviar-lhe-ei um mensageiro, Quinquin, para dizer se passeio no Prater. E se passear e ele tiver vontade então também ele virá ao Prater e cavalgará ao lado da minha carruagem. Agora que ele seja bom e siga o que eu digo.” Hofmannsthal, *Der Rosenkavalier* Akt I.

⁹⁹ Susan Youens, *Retracing a Winter’s Journey*, 132/133.

remete para a metáfora do tempo como reflexo de um estremecimento interior¹⁰⁰. A junção da voz na primeiro verso acontece ainda em uníssono com a parte de piano, sendo este uníssono apenas cortado na segunda frase que é “dita” como num recitativo para se adensar num grito discordante quando é mencionado o verbo “assobiar”; neste momento o piano executa uma apogiatura de uma oitava intensificada com quatro repetições até ao reaparecimento do uníssono à oitava que nos conduz de novo ao recitativo aqui já mais elaborado, com um eco de cada acorde ouvido a contratempo na mão direita. Mais uma vez existem elementos de ligação temática a outros momentos do ciclo: a apogiatura ouvida sobre “assobiava” e repetida no verso seguinte, tem uma variação evidente na canção 11 “Frühlingstraum”, quando é referido o cantar do galo, embora aí o tratamento já não seja uma apogiatura de oitava mas o insistir de uma tercina à distancia de uma oitava.

O último verso traz-nos a confirmação de que Schubert pretende, com os seus trilos em uníssono primeiro *forte* e depois *piano*, representar musicalmente os arrepios desse “estremecimento interior” que espelha o alvoroço emocional de quem canta. “Lá dentro brinca o vento com os corações, tal como no telhado, mas de mansinho.” A imagem musical já foi apresentada e não é feita em simultâneo, contudo a ideia já está presente antes de ouvirmos a sua formulação. Toda a segunda página da canção é preenchida com a última quadra do poema por forma a que não restem dúvidas sobre a sua significação. A primeira vez o texto é apresentado em uníssono com o piano da forma que já nos habituáramos a ouvir: uníssono seguido de recitativo, mas nesse recitativo a voz tem já uma vocalização sobre a palavra “eine” que, no seu desconforto (uma sucessão de seis semicolcheias num tempo rápido não é confortável para nenhum cantor) ilustra já o sarcasmo presente na apresentação musical do poema. Esse sarcasmo é intensificado com a continuação das semicolcheias da voz para o piano e para a mudança triunfal da tonalidade de menor para maior. A apresentação de acordes sucessivos de lá maior com o arpejar de tónica, dominante, tónica, na mão direita remete-nos para algo de parecido com uma marcha nupcial dando aos intérpretes a liberdade de pôr em causa a fidelidade da “criança” de quem se fala.

A repetição do texto é desta vez cantada sobre os trilos em uníssono que já tinham sido apresentados na introdução, desta vez sempre em “pianíssimo”; depois

¹⁰⁰ Graham Johnson, *Winterreise*, 17.

deste estremecimento a voz une-se pela última vez ao piano para finalmente explodir, Schubert escreve expressamente *laut* na partitura, na pergunta mais uma vez feita e ainda reiterada “Was fragen sie nach meinen Schmerzen”, a resposta desta vez não nos remete para ecos de alguma marcha nupcial mas para uma escala de lá maior feita em crescendo e cuja ligação imediata ao uníssono, que nos leva de novo a lá menor, não deixa margem para dúvidas quanto á violência do que acabou de ser explicitado.

Na última quadra do poema e nas duas vezes que este é dito é importante notar que o meio tom ouvido no piano e na voz na primeira canção e que penso estar ligado à figura de retórica “Seufzer” torna a reaparecer todas as vezes que aparece a pergunta “Was fragen sie nach meinen Schmerzen”. Tanto em “Gute Nacht” como nesta canção a primeira nota da figura não tem pausa (como acontece no período barroco) mas em ambos os casos a primeira nota é longa, em “Gute Nacht” uma colcheia com ponto seguida de uma semicolcheia e em “Die Wetterfahne” uma semínima seguida de uma colcheia, o que permite a suposição de que a pausa poderia estar incluída no valor da primeira nota da figura. Mesmo podendo discordar-se da liberdade que tomei ao associar estas ligações temáticas ao barroco, o facto de que elas constituem um elemento de ligação entre várias canções do ciclo parece-me indesmentível.

Outro facto importante é o de que na repetição desta última quadra a pergunta “Was fragen sie nach meinen Schmerzen” é feita por duas vezes, sempre baseada na figura de meio tom, mas subindo um tom inteiro para a segunda vez que é proferida, o que confere ao final “ihr Kind ist eine reiche Braut”, um tom de agressividade e dramatismo únicos em todo o ciclo.

Este viandante capaz de uma dramaticidade tão eruptiva acaba por nos recordar um outro composto entre Dezembro de 1884 e Janeiro de 1885 por Gustav Mahler. Estou a referir-me ao ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Mahler vai buscar à tradição dos viandantes o tema para este seu primeiro ciclo de canções e apresenta, segundo Henry-Louis de La Grange, o primeiro ciclo de Lieder com orquestra de toda a história da música¹⁰¹. Isto acontece porque segundo este autor, nem os Lieder orquestrais de Liszt nem as *Nuits d'été* de Berlioz tinham sido concebidos como um ciclo de canções.

¹⁰¹ Henry-Louis de La Grange, “Lieder eines fahrenden Gesellen”, em *Gustav Mahler, Vol I*, (Paris: Fayard, 1979), 957.

A composição do ciclo é despoletada pela paixão de Mahler pela cantora Johanna Richter contratada pelo teatro de Kassel ao mesmo tempo que Mahler em Outubro de 1883. Segundo La Grange pouco se sabe da sua biografia a não ser que morreu em 1943 e provavelmente nunca se casou. As causas da turbulência da relação entre ambos restam obscuras e, mais uma vez, o relato de Alma Mahler quanto ao aparecimento de uma outra relação, é, ainda segundo La Grange, duvidoso. A coroa de glória de Johanna Richter é, mais do que a sua carreira que foi muito mediana, ter inspirado este ciclo¹⁰².

A obra foi planeada originalmente como um ciclo de seis canções mas o resultado final é de apenas quatro. Os textos, à excepção da primeira canção que junta dois *Volkslieder* diferentes da colectânea de Clemens Brentano de *Des Knaben Wunderhorn*, são do próprio Mahler. O ciclo apresenta para além de alguns motivos condutores, fortes ligações temáticas e uma predominância de um ritmo de marcha, que tem uma origem directa na *Winterreise*. O Viandante também é forçado a partir e as causas que o motivam restam obscuras. As últimas duas canções do ciclo parecem refletir as primeiras canções da *Winterreise*. Na última, “Die zwei blauen Augen”, somos informados, como em “Gute Nacht”, de que é amor, no caso de Mahler muito concretamente os dois olhos azuis da amada, a causa da partida; esta também é feita de noite e, como em Schubert, na mais completa solidão. O único consolo de ambos viandantes parece ser o repouso encontrado junto da tília que no caso de Mahler deixa cair as suas flores apaziguando-o momentaneamente. Encontramos aqui a consolação possível que Schubert nega ao seu personagem.

A canção anterior “Ich hab ein glühend Messer” é, como “Die Wetterfahne”, repleta de violência. A significação da faca transportada pelo personagem é deixada em aberto mas não deixa por isso de ser causa de sofrimento. Ao Viandante de Mahler falta o sarcasmo profundo do de Schubert, as causas não são directamente apontadas, mas a violência das duas expressões pode ser comparada apesar de não termos aqui uma acusação directa à amada. É interessante reparar que o modelo literário de Mahler para este poema é o de Heinrich Heine no poema *Lieb’ Liebchen, leg’s Händchen*, posto em música por Schumann como parte do *Liederkreis*, op 24. Eric Sams denota a ironia “contudente e eficaz” do poema, ironia essa que Mahler

¹⁰² Ibid, 178.

ignora para se ater à forma literária do tratamento do tema.¹⁰³ Diz o poema: “Da hauset ein Zimmerman schlimm und arg, der zimmert mir einen Totensarg. Es hammert und klopfet bei Tag und bei Nacht, es hat mich schon längst um den Schlaf gebracht”. Mahler, por sua vez escreve que: “Das [referindo-se à faca/Messer] schneid’t so tief in jede Freud und jeder Lust, so tief! Ach, was ist das für ein böser Gast! Nimmer hält er Ruh, nimmer hält er Rast, nicht bei Tag, nicht bei Nacht, wenn ich schlief!”. As imagens são demasiado parecidas para serem vistas como uma coincidência e embora no seu livro sobre Heine Susan Youens não as aponte,¹⁰⁴ a prolífica musicóloga dedica às duas obras todo um artigo publicado em 1996¹⁰⁵ onde as duas obras são amplamente discutidas e inseridas no contexto próprio de cada época, como de resto é costume com esta escritora. Adorno, por seu lado, clama que a poesia de Heine tem a sua máxima expressão musical na obra de Gustav Mahler. Num muito interessante texto sobre a poesia de Heine, Adorno comenta a possibilidade da essência da poética heiniana estar presente mais na música deste compositor do que em qualquer outro tipo de adaptação directa da sua poesia a música. Mas Adorno fala de música e não da poesia de Mahler¹⁰⁶.

Apesar da ironia estar ausente na canção de Mahler, a agressividade patente neste compositor pode ser comparada ao sarcasmo agressivo de “Die Wetterfahne”. O posicionamento de uma canção com a violência de “Die Wetterfahne” como número dois de todo o ciclo tem ainda uma importância acrescida como “motor de tensão dramática que propulsiona todo o ciclo apesar da ausência de acção”.¹⁰⁷

¹⁰³ Eric Sams, “The Leipzig songs 1840: Liederkreis (Heine)” ,em *The songs of Robert Schumman*, (London: Eulenburg Books, 1975), 40/41.

¹⁰⁴ Susan Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press), 2011.

¹⁰⁵ Susan Youens, “Schubert, Mahler and the Weight of the Past: “Lieder eines fahrenden Gesellen” and “Winterreise” “, *Music & Letters*, Vol. 67, No. 3 (Jul., 1983), 256-268.

¹⁰⁶ Theodor W. Adorno, “Die Wunde Heine” em *Noten zur Literatur I* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1958), 146.

¹⁰⁷ Arnold Feil, *Franz Schubert*, 108-109.

V. 3. Gefrorne Tränen – Lágrimas geladas

Gefrorne Tropfen fallen	Correm-me gotas geladas
Von meinen Wangen ab:	Pela minha face abaixo:
Ob es mir denn entgangen,	Acaso terei esquecido,
Daß ich geweinet hab?	As lágrimas que chorei?
Ei Tränen, meine Tränen,	Ah lágrimas, minhas lágrimas,
Und seid ihr gar so lau,	Quão pouco quentes vós sois
Daß ihr erstarrt zu Eise,	Que vos transformais em gelo,
Wie kühler Morgentau?	Como o orvalho da manhã!
Und dringt doch aus der Quelle	E como jorrais tão quentes
Der Brust so glühend heiß,	Da fonte profunda do peito,
Als wolltet ihr zerschmelzen	Como se quisésseis derreter
Des ganzen Winters Eis.	Todo o gelo do Inverno.

Neste poema, o primeiro totalmente introspectivo onde não há referencia a acontecimentos anteriores, nem animais ou outros elementos da natureza, o viandante interroga-se a si próprio e dá-se conta da sua impotência. Como muito bem nota Susan Youens, estas lágrimas de “dúvida em relação à sua capacidade de emoção” são o oposto de Goethe e das suas lágrimas, “que não devem secar”, em *Wonne der Wehmut*: “Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe!”¹⁰⁸

Estamos longe do tom proclamatório deste poema; o viandante de Müller duvida, como refere Youens da sua capacidade de “emoção apaixonada”. “Melancholy, *Angst*, depression and resignation are not Vesuvian in temperature, and he knows it.”¹⁰⁹

A indicação de tempo para “Gefrorne Tränen” é *Nicht zu langsam*, num compasso de 2 por 2, um aviso de que Schubert pretende a canção realmente pensada a 2 e não a 4; o problema põe-se com frequência, mesmo entre os maiores, como é o

¹⁰⁸ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 139-140.

¹⁰⁹ Ibid.

caso de Fischer-Dieskau/ Richter¹¹⁰ e Janowitz/Cage¹¹¹, quatro intérpretes acima de qualquer suspeita, na canção de Schubert *Die Sterne*: a canção é escrita em 2 por 4 com a indicação *Etwas geschwind*; os primeiros lêem a canção a dois tempos e os segundos a apenas um, aplicando a nomenclatura do andamento ao compasso inteiro. O resultado é a apresentação de duas obras completamente diferentes.

Gefrorne Tränen tem ainda uma especificidade única no que diz respeito ao tempo, ao situar-se a meio caminho entre as canções “deambulatórias” e aquelas nas quais sentimos uma paragem. Para isso contribui a síncopa de todo um compasso, recorrente durante toda a canção. Uma análise rítmica de *Gefrorne Tränen* tem de ter em conta estes dois elementos: o primeiro será o característico movimento de andar que percorre todo o Lied na figura rítmica que varia entre semínima - duas colcheias ou quatro semínimas, e o segundo a síncopa quase constante de um compasso inteiro que, por assim dizer, emperra todo o processo anterior. A sensação obtida por Schubert com esta sobreposição (e quando falo em sobreposição refiro-me mesmo à sobreposição das duas figuras rítmicas) é a de que algo trava sistematicamente o nosso viandante e essa paragem é quase literalmente dada pela síncopa na mão esquerda a obstruir o movimento da mão direita e da voz. Essa literalidade é ainda acentuada com a apresentação de uma acentuação sistemática sobre a maioria das semínimas e colcheias durante toda a canção. Na realidade e para além da mínima que representa a síncopa que referi, todas as figuras rítmicas da canção são apenas mínimas e colcheias e o facto da última figura que aparece ser uma mínima, e não uma semibreve, acentua, pela sua brevidade, a secura ou o gelo, procurados pelo compositor.

Pode notar-se pela figura apresentada como a linha vocal avança até à paragem em “ab” e a escrita rítmica do piano contrapõe, com a síncopa repetida, uma paragem a esse movimento para a frente, o “movimento de andar”.

¹¹⁰ Dietrich Fischer-Dieskau- Sviatoslav Richter, *Franz Schubert*, CD Orfeo 334931, 1993.

¹¹¹ Gundula Janowitz Volume I, CD Doremi 7734, 1999.

Franz Schubert, *Winterreise*, “Gefrorene Tränen”, cc. 7-11.

A escrita de “Gefrorene Tränen” é constituída por blocos de notas que avançam verticalmente. Regra geral a quatro vozes, esses blocos são a representação musical de algo gelado que avança com alguma dificuldade. Estamos muito longe da fluidez aquática da música do ribeiro da *Schöne Müllerin*, a água neste ciclo é tudo menos amigável, facto que voltamos a constatar em “Wasserflut” e “Auf dem Fluss”.

Para contrastar com a canção anterior Schubert inicia o Lied com total independência entre voz e piano: depois dos sete compassos da introdução de piano a entrada da primeira frase do canto faz-se sobre uma quase repetição dessa introdução. Na primeira quadra a tonalidade é de fá menor mas Schubert modula para a relativa maior no último verso da quadra, interpondo assim uma dúvida quanto á sua capacidade de esquecimento, efeito habilmente conseguido através da modulação.

Como Rufus Hallmark inteligentemente repara assim que a figura de retórica “apóstrofe” aparece (o apelo dirigido directamente às lágrimas), o tratamento musical de Schubert muda consideravelmente. Diz Hallmark:

“In *Die Winterreise*, Müller uses the vocative, both from the outset of a few poems, casting the whole as direct address, and also in the midst of many others when the speaker turns from general reader to speak to a specifically identified addressee. The latter device is known in classical rhetoric as apostrophe, the turning aside to address absent, nonhuman listeners. Once one is aware of this hitherto unremarked aspect of Müllers poetry, it becomes clear that Schubert responds to the conceit with distinct changes in his musical settings¹¹².”

É ainda de notar que nesse momento, quando a voz canta “Ei Tränen, meine Tränen” o motivo de meio tom já apresentado nas duas canções anteriores reaparece assim como o uníssono entre voz e piano desta vez harmonizado na parte final da

¹¹² Hallmark, “The Literary and Musical Rethoric of Apostrophe in *Winterreise*”, 5 em *19th-Century Music*, Vol. 35, No. 1 (Summer 2011).

frase. Este reaparecimento contribui para dar ao todo a coerência formal que é parte integrante da *Winterreise*.

Na última quadra do poema a tonalidade estabelecida de lá bemol maior é abruptamente interrompida por um acorde de sétima diminuta sobre a palavra “wolltet” (é fundamental que seja sobre este verbo, do ponto de vista da significação uma vez que este acorde desmancha uma certa placidez harmónica e reintroduz como que uma dúvida sobre a capacidade de concretizar o que é dito, neste caso o “derreter todo o gelo do Inverno”) que faz a música modular para sol bemol maior e recolher-se uma vez mais no acorde de sétima cuja repetição por quase um compasso nos remete para um recapitular da última quadra do poema. Esta recapitulação, também ocorrida em “Die Wetterfahne”, enfatiza e torna evidente a angústia permanente do protagonista, angústia essa que explode na última exclamação “des ganzen Winters Eis”, desta vez marcada *stark* e não *laut* como na canção anterior. Esta indicação faz-nos compreender também o carácter mais introspectivo de “Geforne Tränen”, por oposição à canção anterior.

O postlúdio do piano ao ser uma repetição da introdução, desta vez marcada Piano e não Pianíssimo (Neuen Schubert-Ausgabe), traduz por um lado, uma agressividade reduzida à sua expressão mais íntima, mas mesmo assim agressividade (se Schubert não a pretendesse teria colocado a dinâmica do início) e por outro, a noção de algo não resolvido. A ferida continua viva e a sua explicitação não traz apaziguamento.

V. 4. Erstarrung – Imagem gelada

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie an meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.

Procuro na neve, em vão
A suspeita dos seus passos,
Onde ela, pelo meu braço,
Passeou nos campos verdes.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh'.

Eu quero beijar o chão,
Derreter o gelo, a neve,
No calor das minhas lágrimas
Até ver a terra em baixo.

Wo find' ich eine Blüte,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben
Der Rasen sieht so blaß.

Encontrarei um rebento,
Encontrarei erva verde?
As flores foram murchando
A erva perdeu a cor.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Nem uma só lembrança
Poderei levar daqui?
Se a minha dor se calar,
Quem me falará de ti?

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt startt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin.

O meu coração está gelado,
Dentro dele a sua imagem;
Se uma dia aquecer de novo,
Derrete-se nele a imagem.

No seu livro sobre *A Bela Moleira e Viagem de Inverno* Arnold Feil comenta que “Erstarrung” é o Lied mais apaixonado do ciclo desfilando diante nós como um sopro. Antes dessa consideração, Feil comenta de forma muito interessante a(s) função(ões) da análise de uma forma clara e que nos remete para o comentário de Boulez sobre “ideia da obra, realização, análise”¹¹³, comentário esse que refiro na introdução sobre o conceito de “interpretação”. Diz Feil:

“Wer möchte indessen die Leidenschaft eines Liedes wie *Erstarrung* mit Worten beschreiben? Selbst wer die Elemente der Komposition so sammelte und darstellte, das ser annahmen dürfte, er hab alle erfasst, und ein jedes sein angemessen gewürdigt, müsste sich der Erkenntnis beugen, dass man bei der Betrachtung und Beschreibung eines Kunstwerkes die Fülle aller Einzelbeobachtungen nicht für das Ganze halten darf, dass das Ganze stets mehr ist als die Summe seiner Teile. Obgleich dieser Einwand (...) gegen jede Kunstwissenschaft, die sich für Interpretationen auf Analysen stürzt, prinzipiell gilt, ist das hier angewendete Verfahren dennoch praktisch sinnvoll und für unseren Zweck allein erfolgversprechend, weil es auf die analytische Erfassung des Ganzen hier ja gar

¹¹³ Boulez, *Leçons de Musique*, 69-111.

nicht ankommt. Auf dem Wege der Strukturanalyse gewonnene Einzelbeobachtungen sollen vielmehr die Möglichkeit eröffnen, das, was der Musiker oder Musikfreund hörend erfährt, in wesentlichen Zügen auch bewusst zu machen.”¹¹⁴

Apesar da ideia da obra estar “queimada” para utilizar uma terminologia bouleziana, a sua observação dá-nos de facto pistas. Uma dessas pistas é o facto de “Erstarrung” ser um Lied que dá a impressão de passar num fôlego, como sugere Feil, fôlego esse conseguido através de uma escrita contínua de tercinas que alternam da mão direita para a esquerda do piano e de novo para a direita sem nunca se deter, num tempo *Ziemlich schnell*. Mais uma vez é interessante notar que Schubert escreve no autógrafo *Nicht zu geschwind* mudando a indicação para a primeira edição. Esta oscilação no andamento requerido, ou no ambiente pretendido, é também reveladora. Schubert utiliza a nomenclatura italiana para a grande maioria das suas obras com excepção dos Lieder. Nestes, maioritariamente, é utilizada a língua alemã e esta parece dar ao compositor, uma maior segurança na utilização de indicações que vão bastante para além do andamento, pretendendo estabelecer com segurança o ambiente pretendido. Beethoven, por exemplo, apesar de usar geralmente o italiano, escreve obras instrumentais apenas com indicações em alemão como a sonata para piano Opus 90, ou em alemão e italiano como a Sinfonia nº 6 onde o andamento requerido é expresso em italiano e o assunto ou tema apresentados musicalmente, expressos em alemão. A atitude de Schubert revela uma timidez, ou economia, muito maior. As suas indicações na língua italiana, não vão muito para além do *Andante* ou *Allegro*, e na Sonata póstuma em si bemol maior a indicação de *Allegro vivace con delicatezza*, para o Scherzo parece quase uma excentricidade. Torna-se claro que o à-vontade na sua própria língua o faz ser mais claro na especificação da cor pretendida para cada canção. Basta olhar um pouco para alguns Lieder e o facto é perceptível: na canção *Der Traum* a indicação de tempo (poder-se-á tal indicação ser considerada *tempo*?) é *Tändeln, sehr leise*, outro exemplo ainda é a canção *An die Nachtigall* que tem como indicação *Unruhig klagend* e seguidamente o *tempo* escrito em grafismo mais

¹¹⁴ “Quem poderá dar conta em algumas palavras, da paixão contida num Lied como “Erstarrung”? mesmo se pudéssemos juntar e explicar todos os elementos da composição de maneira exaustiva, e dado a cada elemento o lugar que lhe pertence, ser-nos-ia fácil reconhecer que o conjunto dos elementos reunidos ao longo da observação e descrição de uma obra de arte é incapaz de dar conta do conjunto, e que esta última é sempre superior à soma das suas partes. Esta objecção (...) é válida em princípio para toda a ciência artística cuja exegese se apoia sobre a análise. No entanto este método justifica-se aqui e obtém resultados uma vez que o que nos interessa não é a apreensão analítica do conjunto. A observação de uma análise estrutural permite revelar detalhes que são intuitivamente sentidos pelo músico ou o melómano.” Arnold Feil, *Schubert*, 109.

pequeno e que diz *Im Zeitmass wachsend bis zur Haltung*; como se pode perceber o alcance destas indicações está muito para lá de quaisquer outras feitas por Schubert no domínio da música instrumental, de câmara ou sinfónica, tratando-se aqui, de facto, de estabelecer um ambiente e é por isso sintomático o facto de Schubert retirar para a primeira edição o *gehender Bewegung* de “Gute Nacht” assim como esta modificação de *Nicht zu geschwind* para *Ziemlich schnell* nesta canção. Em “Gute Nacht” penso que a omissão se prende com o facto de o andamento ser recorrente em várias outras canções do ciclo e o compositor deixar ao critério dos intérpretes o detectar (ou não) do motivo recorrente sem ter que optar em todas elas por uma nomenclatura mais específica. A minha interpretação do sucedido, em “Erstarrung”, é a de que Schubert pretende uma grande clareza no desenho melódico da mão esquerda, clareza essa que poderia ser comprometida ao iniciar-se o Lied num tempo demasiado rápido; por outro lado o pressuposto de Arnold Feil, com o qual concordo, de que “Erstarrung” deve passar como um sopro na sua continuidade, está também presente nas indicações de Schubert, e pode ser posta em causa numa execução demasiado “clara” do desenho da mão esquerda. Tendo que optar, o compositor decide a cor geral da canção no andamento expresso na primeira edição, porém nós, os intérpretes, ganhamos com o conhecimento das duas aparentemente contraditórias indicações: aquilo que poderemos retirar de ambas é que o compositor pretende um tempo rápido e fluido mas não em detrimento de uma clareza declarada pela indicação inicial do autógrafo.

A forma da canção é ABA, as primeiras duas quadras preenchem toda a primeira secção, a terceira quadra a segunda, e as duas últimas a terceira. Como Gerald Moore muito bem comenta, não existe em todo o ciclo nenhum outro Lied no qual as repetições sejam tão extensas, das cinco quadras do poema todas são repetidas. A frase melódica do canto faz um contraponto directo com a frase melódica da mão esquerda e Schubert guarda a palavra “vergebens” para uma queda de sétima na melodia do piano, queda essa que não aparece na exposição do tema e que ilustra de forma evidente o desespero do que é enunciado. Como que motivada por ela a linha vocal de segunda parte da quadra apresenta um desenho melódico mais complexo e uma amplitude até aí desconhecida. Em “wo sie an meinem Arme” a voz dá um salto de oitava (de sol a sol) que, na sua incontida excitação, nos remete de novo para a tonalidade da canção, dó menor, justificando assim a repetição de toda a

primeira quadra. Esta repetição, mais contida, desembocaria por sua vez, na dominante de dó maior, isto se atentássemos apenas na linha do canto, mas Schubert tem outras ideias: o dó menor já ouvido como tônica aparece como tonalidade pivot sobre a palavra “Spur”, para uma modulação que nos leva a mi bemol maior no compasso 22, por sua vez outro pivot de uma modulação para Sol menor no compasso 25, prosseguindo a segunda quadra primeiro num acorde de sétima da dominante de sol até chegar a um acorde de sétima diminuta sobre a sensível de dó no compasso 32 atingindo a resolução na tonalidade principal e concluindo assim a primeira parte do Lied.

Até aqui a continuidade dada pelas tercinas tem sido alternada entre a mão esquerda e a mão direita do piano e a estas é contraposta a melodia apresentada pela esquerda ou um canône e uma linha melódica em oitavas de grande dramatismo na mão direita do piano. Este contraponto entre o contínuo de tercinas e uma melodia diretamente implicada na linha vocal, cessa na segunda parte da canção, para dar lugar a uma simultaneidade de tercinas nas duas mãos que contribuem para um clima igualmente inquieto mas mais difuso e mais íntimo, numa dinâmica entre o *pianíssimo* e o *piano* com acentuações sobre a palavra “Blumen” e um sinal *forte/piano* sobre a palavra “blass” que são transmissores do atordoamento emocional de quem canta: as perguntas são repetidas duas vezes com um mesmo desenho rítmico e a resposta mantém este desenho para desembocar no acento que há pouco referi, sobre a palavra “blass”. A repetição destas perguntas faz-se já depois de ouvirmos por duas vezes as respostas, depois do *forte/piano* que referi e que na súbita mudança para dó maior, força a sua repetição e subsequentemente a repetição da secção A com o texto das duas últimas quadras. As perguntas são feitas com insistência mas ficam sem resposta.

A canção conclui com a repetição da frase introdutória do piano num diminuendo que começa em *pianíssimo* até se extinguir num sopro. Mais uma vez nos damos conta de que o que acabámos de ouvir, pelo modo como o compositor termina, pode continuar indefinidamente. Muita da música aquática da *Schöne Müllerin* no seu contínuo balbuciar até à inaudibilidade, tem exactamente a mesma função. O começo da canção com o ataque directo na linha melódica ouvida na esquerda, também pressupõe que o pianista tem que estar no tempo certo antes do início da canção. Gerald Moore especifica com razão que o início de “Erstarrung” tem isso de comum

com “Die Wetterfahne”¹¹⁵, Schubert não prevê aqui nenhuma fracção de segundo para uma adaptação, como sucede em “Gute Nacht”.

Se a eruptividade emocional em “Die Wetterfahne” era violenta aqui torna-se obsessiva, com o repetir constante de frases, o movimento incessante do piano e as mudanças harmónicas que parecem estabelecer-se numa tonalidade para imediatamente saltarem para outra: aquilo que parece não é, “Erstarrung” torna-se assim numa miragem.

V. 5. Der Lindenbaum – A tília

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Junto à fonte, frente à porta
Está plantada uma tília
À sua sombra sonhei
Muitos sonhos de delícia.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.

E gravei, na sua casca
Muitas palavras de amor;
Era a ela que eu buscava
Na alegria e na dor.

Ich muß' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Também hoje a procurei
Durante a noite profunda,
E mesmo na escuridão
Voltei a fechar os olhos.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh'!

E os seus ramos sussurravam
Como a chamar por mim:
Companheiro, anda cá,
Aqui encontrarás a paz!

¹¹⁵ Gerald Moore, *The Schubert Song Cycles*, 87.

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

O vento gelado soprava
E fustigava-me o rosto;
Voou-me o chapéu da cabeça,
Eu nem sequer me voltei.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

Agora estou várias horas
Afastado de tal lugar,
E oiço sempre o murmúrio:
Aqui encontrarias paz!

A tília é, pelo menos na literatura alemã, um emblema do romantismo. A sua sombra alberga confidencias amorosas e encontros muitas vezes bem mais que amorosos; acolhe os infelizes, inebria com o seu perfume e protege o viandante cansado. Podemos pensar na tília como o espírito benfazejo do romantismo alemão. É de Walther von der Vogelweide (1170-1220) um poema, posto em música por Grieg com o título *Die verschwiegene Nachtigall Op. 48, N°4*, que descreve, sobre a sombra da tília, o local do encontro secreto de dois amantes que têm apenas como testemunha um “verschwiegene” rouxinol; muitos dos poemas de *Das Knaben Wunderhorn* mencionam também a tília como a árvore dos afectos; Rückert tem o famoso poema posto em música por Mahler nos *Rückert Lieder*: “Ich atmet’ einen linden duft” (curiosamente composto no mesmo ano da canção de Grieg – 1899), e o próprio Mahler faz referencia à árvore na última canção dos *Lieder eines fahrenden Gesellen*, referencia essa que, como já mencionei, tudo deve à tília de Müller/Schubert. Susan Youens é da opinião que Müller vai buscar a inspiração para “Der Lindenbaum” a textos como a balada incluída em *Das Knaben Wunderhorn*, “Liebesprobe”¹¹⁶. A tradição é conhecida de Müller e este joga obviamente com os seus pressupostos, assim como Mayrhofer, num poema de grande ternura publicado depois da sua morte em que a alusão a Schubert e á amizade (ou amor) de ambos, não pode ser mais directa. O poema tem por título *Wiederseh’n* e consta apenas de duas quadras que transcrevo:

¹¹⁶ Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 155-156.

Vertrauter Ort, geliebte Linde!
Ich nahe und ich grüsse euch.
Den holden Namen les' ich an der Rinde,
Mein Wildes Herz, es wird noch einmal weich.

Als ich die unvergess'nen Züge,
In's zarte Mark des Baumes schnitt,-
Ahnt' ich es wohl, dass ich nur reine Lüge
Verewigte, und meine Schmerzen mit?¹¹⁷

Apesar de não haver menção ao nome de Schubert restam poucas dúvidas de que “den holden Namen”, seja o nome do compositor. Será este poema uma queixa tardia (ou um arrependimento) da briga que faz separar os dois amigos em 1821, quando Schubert sai da casa que dividia com o poeta para, pela primeira vez, arranjar um quarto só para si? O suicídio de Mayrhofer em 1836 e o aparecimento tardio de um poema com tal quantidade de referências ao amigo, para além de outros com menção directa a Schubert, dão que pensar e tanto Maynard Salomon como Susan McClary nas dúvidas e questões levantadas sobre a sexualidade de Schubert nos fazem reflectir sobre o assunto¹¹⁸. O poema de Mayrhofer tem interesse, para quem quer que trabalhe sobre a *Winterreise*, para compreendermos até que ponto a imagem da tília se inscreve no ideário romântico alemão.

A canção está escrita em mi maior e começa com um motivo que se pode descrever como o vento a passar pacificamente por entre as folhas da árvore: um efeito musical equivalente a uma suave restolhada de folhas sobre a tónica da canção, repousando no compasso seguinte sobre a dominante que rapidamente desaparece no baixo reaparecendo na mão direita do piano mas precedida da nota acima da dominante (um dó), que mais tarde será a pedal do desenvolvimento na quinta quadra. Retomamos a imitação do vento no terceiro compasso agora prolongada por

¹¹⁷ “Querido lugar, amada tília! – Aproximo-me e saúdo-vos. – No tronco leio o belo nome, - E o meu coração selvagem ameniza-se.

Quando os inesquecíveis traços – ternamente gravo na árvore, - Pressentiria que só puras mentiras – E os meus desgostos, eternizo?” Yoens, *Retracing a Winter's Journey*, 158.

¹¹⁸ Maynard Salomon, “Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini”, *19th-Century Music* 12 (Spring 1989). Susan McClary, “Constructions of subjectivity in Schubert's music”, em *Queering the Pitch*, editado por Philip Brett, Elisabeth Wood, Gary C. Thomas (New York: Routledge, 2006).

quatro compassos e com a imitação do ataque da dominante precedida da nota dó, desta vez no baixo, que através de cromatismos nos leva de novo à dominante que permanece no baixo enquanto que, na mão direita, ouvimos muito distintamente o som de uma trompa, precedido do seu eco no compasso seguinte. Susan Youens comenta o facto dos *Waldhornisten* viandantes a que esta trompa se refere, serem uma figura do Romantismo idealizado do passado.¹¹⁹

O que me parece interessante notar é a forma como Schubert consegue o efeito musical que descrevi como restolhada pois esse efeito não é mais do que uma variação das tercinas ininterruptas ouvidas em “Erstarrung”. Youens refere o efeito para comentar que embora Schubert desdenhasse (spurned) ligações musicais entre canções não se opunha a um relacionamento musical entre elas. A minha discordância com a musicóloga prende-se com o facto desta ligação, como outras já referidas de tempo musical e células temáticas comuns, ser essencial para compreendermos a organicidade que preside à realização do ciclo, mesmo que esta possa escapar ao ouvinte.

The musical score is for a piece titled "Erstarrung". It is written for piano and features a continuous triplet pattern in both hands. The right hand starts with a piano (p) dynamic, while the left hand has a piano (p) dynamic. The score includes markings for "a tempo", "hin.", "pp", and "dim.". The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

“Erstarrung” – final.

¹¹⁹ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 161.



“Der Lindenbaum” – início

Um pouco à maneira de Berg ao comentar que a extrema elaboração estrutural de *Wozzeck* não tinha que ser apreendida pelo público, a quem competia apenas emocionar-se (ou não) com a história contada. O mesmo pressuposto, de utilizar um tema e mais tarde a sua variação, é praticado por Wagner, com efeitos psicológicos surpreendentes, apesar de muitas vezes não nos darmos conta da realidade musical que acabámos de ouvir. Quem pode afirmar com segurança, ter reconhecido o tema do Reno, ouvido exclusivamente durante mais de três minutos na introdução, no tema de Erda que aparece no final de *Das Rheingold*? A música surge, ao contrário de Schubert, primeiro numa versão em tonalidade maior e depois modificada numa tonalidade menor (mi bemol maior e depois dó sustenido menor) e a segunda mais não é do que uma variação da primeira. Apesar de não reconhecermos imediatamente a semelhança entre eles, o facto é que ela existe e contribui, em muito, para dar organicidade ao corpo musical. E assim acontece também com Schubert, embora, neste caso, o compositor utilize um processo composicional a seguir ao outro, para estabelecer entre os dois, um forte cunho psicológico. Não estou a reclamar para Schubert a invenção dos leitmotiv, concordo com Carl Dahlhaus quando este se refere a esses “concursos” como algo de somenos importância¹²⁰, mas penso que o

¹²⁰ Carl Dahlhaus, “Der Ring des Nibelungen” em *Richard Wagner’s Music Dramas* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 107.

facto de temas musicais poderem ser reflexo uns dos outros contribui, para Schubert como obviamente para Wagner, para uma relação temática que reclamo também para a *Winterreise*. O significado desta elaboração do mesmo motivo ouvido agora num tom maior tem na *Winterreise* e, dum modo geral em Schubert, o significado de uma evocação: o viandante que procurava um traço da amada no caminho anteriormente percorrido e angustiosamente procura as memórias perdidas sem a esperança de as reencontrar, descobre-as agora na recordação da tília benfazeja. Mas mesmo essas não estão desprovidas de violência como poderemos constatar.

Da tonalidade de dó menor da canção anterior Schubert salta literalmente para um outro mundo sonoro com a introdução de “Der Lindenbaum” em mi maior. As tercinas que duraram toda a canção anterior estão ainda presentes na memória e o grupo de sextinas (na verdade, três mais três) que ouvimos aparece como uma memória mais apaziguada da pedal rítmica da canção anterior. O compositor forçamos a isso e a sentirmos a calma (ausente em “Erstarrung”) com o movimento das sextinas, *crescendo* e *decrescendo* incluídos, no primeiro compasso, e uma ainda maior calma, apenas a dominante precedida da nota dó, no compasso seguinte. Este movimento e a sua ausência aliados a uma tonalidade maior, dão-nos a segurança de que o que é pretendido por Schubert nesta canção, é a evocação que referi. Essa certeza é também assegurada pelo facto da canção seguinte, “Wasserflut”, prosseguir na tonalidade ainda de mi, mas desta vez menor. É lícito imaginar que, em “Der Lindenbaum, o protagonista se detém, próximo ou não de uma tília, e recorda.

A entrada da voz acontece imediatamente depois de ouvirmos o eco de trompa que referi e que termina a introdução. Müller descreve desde a primeira linha do texto as suas recordações que são musicalmente já apresentadas por Schubert na introdução. Esta função cumprida, a voz não faz mais do que inscrever-se numa trama harmónica, regra geral a quatro vozes, e dobrando a voz do soprano. Este processo é apresentado aqui pela primeira vez e confere a “Der Lindenbaum” um carácter diferente do que até então ouvimos: a simplicidade desta dobragem de uma voz harmonizada, num registo médio, e extremamente económica do ponto de vista da amplitude, dá a impressão de que o que ouvimos é uma canção popular. Esta estranha similitude assegurou-lhe um lugar único no património musical alemão e Thomas Mann refere-se-lhe longa e maravilhosamente na *Montanha Mágica*. Diz Mann:

“Não se tratava tão-pouco de um trecho operático, mas de um *Lied*, um daqueles *Lieder* que se assumem simultaneamente como património popular e obra-prima e que se tornam, justamente em função dessa dualidade, tão importantes na espiritualidade e na visão do mundo que encerram ... Para quê mais rodeios? Tratava-se de *A Tília* de Schubert, nada mais, nada menos do que aqueles versos que todos conhecem e que se iniciam com “Junto à fonte, diante do portão”¹²¹.

Mann prossegue com uma análise da canção para estabelecer a diferença entre a versão “popular” e a versão “real” escrita por Schubert, que segundo Alfred Einstein nada tem de popular. A primeira destas retém apenas o tratamento musical dado às primeiras duas quadras enquanto que a segunda vai muito para além disso. Einstein comenta o facto afirmando:

“For the hero and vehicle of these lyrical out-pourings is not the simple miller’s lad, but a sensitive young man much like Schubert’s own idealistic and “cultured” friends. He had an excelente model in Mayrhofer. For this very reason “Der Lindenbaum” which has been reduced to a folk-song and sung to death, is in fact anything *but* a folk-song. This fact is emphasized by its prelude and postlude, with the distant horn-call and echo in the highly sensitive accompaniment, and by the use of a minor key for one verse.”¹²².

Com efeito, na terceira quadra Schubert modifica o primeiro compasso da introdução para a tonalidade homónima de mi menor, primeiro compasso esse que é repetido à distancia de oitava, e começa um desenho no piano que irá ter o seu pleno desenvolvimento nos últimos versos do poema e que consiste numa elaboração rítmica de uma tercina, colcheia com ponto, semicolcheia, seguida de um compasso inteiramente preenchido com tercinas; ao entrar na quadra que dá pela primeira vez voz à tília, a tonalidade muda novamente para a homónima maior e esta mudança contribui para o choque produzido pela violência introduzida pela quinta quadra: a nota benfazeja de dó sustenido passa a dó natural e a música muda para um dó maior atípico, quase um sexto grau abaixado e uma gigantesca apogiatura da dominante, e pleno de cromatismos. A nota dó no grave passa como anteriormente a si (um Seufzer ampliado à dimensão harmónica) no compasso seguinte mas desta vez não traz com ela calma e paz, a relação com o calmo dó sustenido, si, no segundo compasso da introdução, é tornada explícita, assim como o efeito que há pouco descrevi como “restolhar”. Em toda esta secção esse efeito permanece na mão direita do piano enquanto a linha do baixo toca quase como numa pedal (com excepção apenas dos

¹²¹ Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, (Lisboa: Edições Dom Quixote, 2011), 739-740.

¹²² Alfred Einstein, “The last years” em *Schubert* (London: Panther Books Limited, 1971), 341.

compassos 46 e 48), as notas já conhecidas: si e dó. As semicolcheias da direita nos seus amplos cromatismos, têm o efeito não de uma qualquer brisa ligeira mas de um vento agressivo, e as notas insistentemente repetidas do baixo, um efeito de “andar” (e é de andar que trata a *Winterreise*) que é tolhido pela agressão do que era anteriormente a representação da calma.

Como referi ao falar nas canções de Mignon, Schubert parece ter ido buscar a “Kennst du das Land” o modelo, talvez seja melhor dizer o embrião, para tudo o que alcança em “Der Lindenbaum”. As tercinas que ilustram a calma da introdução, já lá se encontram para ilustrar o “sanfter Wind” escrito por Goethe; estas também permanecem na mão direita do piano enquanto a esquerda desenha uma linha melódica, e também se modificam de modo similar para os três “Dahin”. É interessante observar até que ponto o “esboço” e a “obra concluída” se assemelham e, simultaneamente, diferem. A agressividade da quinta quadra de “Der Lindenbaum” parte dos mesmos pressupostos rítmicos de “Kennst du das Land”: o movimento incessante de tercinas revela-se também aqui agressivo, mas Schubert ainda acompanha o cromatismo da mão direita com as mesmas notas das tercinas, ouvidas em terças uma oitava abaixo, e este movimento não muda em toda esta secção da canção de *Mignon*. Schubert alcança em “Der Lindenbaum” um efeito ainda mais eficaz ao deixar a violência das tercinas da mão direita do piano serem aqui contrapostas apenas por um *ostinato* no baixo fixado nas notas dó e si, notas essas que são o pivot de todo o Lied. Essa mestria é ainda evidente no domínio do compositor em relação aos efeitos de dinâmica. Da economia de efeitos em *Mignon* Schubert passa a um verdadeiro virtuosismo no calcular dos *crescendos* e *decrescendos* nesta secção de “Der Lindenbaum”. Parece-me, contudo, inequívoco, que o grande modelo composicional para esta canção se encontra no aparentemente simples, “Kennst du das Land” de 1815. A violência desta secção esbate-se mais uma vez no motivo da trompa mas, e aqui mais do que nunca, esse motivo é agora uma recordação longínqua.

Etwas geschwinder

Da - hin, da - hin! da -

Etwas geschwinder

p *cresc.* *f*

hin möcht' ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter, ziehn;
o mein Beschüt - zer, ziehn;

fp *p*

Kennst du das Land – cc. 19-26.

Die kal - - ten Win - de blie - sen mir

grad' in's An - ge - sicht, der Hut flog mir vom

Kop - - fe, ich wen - - - de - te mich

nicht.

“Der Lindenbaum” cc. 45-54.

A última quadra do poema é elaborada com todos os elementos até agora ouvidos na canção: a voz ganha individualidade própria deixando de aparecer integrada na trama a quatro vozes do início e tem a contrapô-la no piano as tercinas que apareceram no piano quando Schubert faz a mudança para menor, a transformação das notas dó, si do início reaparecem também na sua forma variada, si, dó sustenido, si ou sol sustenido, dó sustenido, si, em fusas, e a voz vai ganhando volume, uma indicação não escrita mas evidente para um observador atento, uma vez que a parte pianística se vai intensificando: as figuras da mão direita vão-se transformando em oitavas até que por fim ambas as mãos executam o seu movimento paralelamente harmonizadas em terceiras. A conclusão relembra uma vez mais a introdução, mas a paz alcançada pelo efeito das trompas do viandante é desta vez negada. O viandante recordou-se. E é tudo.

O processo utilizado por Schubert nesta última quadra de “Der Lindenbaum” é o mesmo que o compositor emprega na canção *Im Frühling*: também aqui a última parte do poema e da canção, utiliza os pressupostos das estrofes anteriores com grande felicidade: a melodia do piano já ouvida, em simultâneo com as síncopas que irromperam na estrofe anterior. O efeito psicológico é o mesmo: o narrador recorda os momentos passados junto da amada e deseja ser um pássaro para cantar uma canção de amor durante todo o Verão.

A esse propósito não posso deixar de recordar uma bela frase de Roland Barthes no seu livro de entrevistas *Le grain de la voix* que penso poder aplicar-se neste caso: “Je ne sais plus quel linguiste a dit ceci de très beau et très troublant: “Chacun de nous ne parle qu’une seule phrase que, seule la mort peut interrompre. Cela fait passer une sorte de frisson poétique sur toute la connaissance.”¹²³

Das inúmeras versões gravadas da *Winterreise* a interpretação de Peter Schreier e Sviatoslav Richter merece, quanto a mim, um destaque na interpretação desta canção. A interpretação fixada pela Philips provém da Semper-Oper em Dresden em 1985. O tempo é extremamente lento, o mais lento de todas as gravações que conheço, com uma duração de 5.36 minutos. No livro *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* já referido, Adorno insurge-se contra os tempos demasiado lentos muitas vezes escolhidos pelos cantores quando afirma: “*Lieder*

¹²³ Roland Barthes, “L’Express” va plus loin avec...Roland Barthes”, em *Le grain de la voix* (Paris: Éditions du Seuil, 1981), 101.

werden fast ausnahmslos viel zu langsam dargestellt, weil Sänger die Stimme zeigen und Ausdruck oft auf Kosten der Musik geben wollen.”¹²⁴ Apesar dessa vontade de falar de si a custo da música interpretada ser uma verdade infelizmente frequente, esse não é o caso aqui. Cantor e pianista respiram como uma só unidade e a utilização das dinâmicas atinge nesta canção uma dimensão insuspeitada: desde o início o “sussurar” está bem presente e é muito interessante notar como para Richter, um pianista normalmente não associado a obras de canto e piano, cada nota detém um valor dramático, um pouco à maneira de Gerald Moore, e o seu peso é diferente segundo a circunstância: basta ouvir com atenção os dó e si do segundo compasso e compararmos com os mesmos dó e si no quarto compasso para o percebermos - a primeira semicolcheia dó é executada de uma forma lenta e deliberada chamando a nossa atenção para o papel que vai ter ao longo da canção, enquanto que a segunda é, apesar de ser a mesmíssima figura, muito mais rápida uma vez que se insere numa trama musical que nada já pode deter. São estes detalhes que fazem a diferença e tornam uma interpretação inesquecível. Nada nesta introdução excede o *pianíssimo* e a entrada da voz dá-se exactamente na mesma dinâmica. O que torna ainda mais misterioso, a rondar o impossível, o início da segunda frase da voz “ich träumt’ in seinem Schatten so manchen süßen Traum” – como é possível a Schreier alcançar tal dinâmica, um *pianíssimo* ainda maior de que o anterior? O significado de texto é sugerido de forma definitiva através desta dinâmica e destas inflexões. Richter ignora a barra dupla para a mudança de mi maior para mi menor, o tempo escolhido não se compadece com paragens, e ataca a introdução nesta nova tonalidade conseguindo porém uma nova atmosfera nesta mudança. Schreier mais uma vez enuncia virtuosisticamente as palavras da nova frase pondo em destaque de forma clara o verbo müssen (musst) e “tiefer Nacht” e sussurrando quase ao nosso ouvido “die Augen zugemacht”. O vento gelado súbito que ocorre na quinta estrofe é dado por ambos de forma controlada obedecendo estritamente às indicações de Schubert e sem a mínima exageração, por exemplo, Pollini e Fischer-Dieskau em Salzburg (orfeo), criam aqui um vasto momento de tensão que nos sugere que esse mesmo vento pode provir de uma tempestade, mas esse não é o caso aqui, o vento é quase tomado como um movimento interior mais do que uma erupção selvagem da natureza. Na última

¹²⁴ “*Lieder* são quase sempre apresentados num tempo demasiado lento porque os cantores querem exhibir a sua voz e expressão muitas vezes à custa da música.” Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, 116-117.

estrofe do poema os dois músicos parecem aparentemente seguir caminhos diferentes mas o resultado é o de uma convergência miraculosa: Schreier impressiona com os seus pianíssimos imateriais quando enuncia a primeira frase -“Nun bin ich manche Stunde entfernt von jenem Ort”- cantada de uma forma quase sussurrada o que torna o abaixamento de tom para as duas frases seguintes da ordem do impensável, e no entanto, Schreier consegue-o - “und immer hör ich’s rauschen:” é ainda mais piano e o discurso directo que se segue “du fändest Ruhe dort” é cantado quase para dentro, como se esse desejo fosse, e neste caso é, apenas o desejo do protagonista. Simultaneamente Richter direciona as suas frases sempre para a frente movendo a música de forma impensável dada a lentidão do andamento, que no entanto o pianista não apressa, e produz um aumento de tensão sob a forma de um ligeiríssimo *crescendo* quando o desenho musical passa a oitavas. Dir-se-ia que as duas atitudes interpretativas poderiam ser tomadas como contraditórias e no entanto elas são complementares: o comprazimento na recordação dado pelo nível de interioridade da voz é literalmente carregado pelo desejo de movimento expresso na parte pianística. Esta aparente contradição transforma esta interpretação num momento único de reverie dolorosa mas nunca sentimental. Penso que tanto para Schreier como para Richter a tília aparece apenas na recordação do viandante, não está visível, talvez nem exista ...

V. 6. Wasserflut – O degelo

Manche Trän' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.

Muitas lágrimas dos meus olhos
Já caíram sobre a neve;
Os seus frios flocos sorvem
Sedentos a dor ardente.

Wenn die Gräser sprossen wollen
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in Schollen
Und der weiche Schnee zerrinnt.

Quando a erva desabrocha
Sopram, tépidos, os ventos,
O gelo faz-se em estilhaços
E a neve macia derrete.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen,	Neve, sabes o meu anseio,
Sag', wohin doch geht dein Lauf?	Diz-me pr'a onde te encaminhas?
Folge nach nur meinen Tränen,	Se seguires as minhas lágrimas,
Nimmt dich bald das Bächlein auf.	Logo te absorverá o ribeiro.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,	Atravessarás a cidade,
Muntre Straßen ein und aus;	As suas ruas, com ele;
Fühlst du meine Tränen glühen,	Onde as lágrimas arderem,
Da ist meiner Liebsten Haus.	Fica a casa da que amo.

Pela primeira vez no ciclo a pergunta, que será em breve recorrente, põe-se ao viandante: para onde o leva o caminho, que caminho percorrer? A neve personificada, como atrás as lágrimas, é o objecto a quem a pergunta é feita. Mas esta fica sem resposta. O caminho é feito sem objectivo, ou pelo menos sem uma direcção definida *a priori*, e, com a repetição sem modificações da introdução no final, parece, como define Arnold Feil, ser circular: “Ein jedes scheint auf seiner Weise ausweglos, sich im Kreise zu drehen.”¹²⁵ Adiante, no final desta dissertação, referirei esta frase a propósito da pintura de Pedro Avelar.

Apesar de notar um movimento que nem sempre é circular, Gute Nacht e Erstarrung, por exemplo, têm um impulso próprio, dado pela não repetição da introdução como acontece aqui, e não terminam no ponto de partida, em canções como Wasserflut concordo com o autor. Feil é também certo ao concluir que as canções que formam *Winterreise* não têm uma direcionalidade específica como era o caso em *Die Schöne Müllerin*, antes caminham numa espécie de inquietude interior por entre a animosidade dos elementos. O Inverno sendo o tempo das asperezas e a Primavera o das recordações de felicidade.

Wasserflut é também a primeira canção do ciclo que é puramente estrófica: as quatro quadras que a compõem estão agrupadas duas a duas e repetem exactamente a mesma música. Schubert compõe “Wasserflut” originalmente em fá sustenido menor, transpondo-a para mi menor em seguida. Esta transposição põe um problema interessante: na tonalidade original de fá sustenido a sua “localização” é afastada do

¹²⁵ “Parece, para cada qual à sua maneira, não haver uma saída a não ser andar em círculos.” Feil, *Schubert*, 101.

mi maior de “Der Lindenbaum”, enquanto que a tonalidade de mi menor a transforma numa quase continuação desta. Richard Kramer no livro *Distant Cycles* lamenta esta transposição, pela quebra de relações que a tonalidade original mantinha com outras canções do ciclo e pelo facto de uma tessitura mais aguda explicitar melhor o “Geschrei” sobre a exclamação de dor “Weh”. As suas razões permanecem no entanto bastante confusas; Kramer salta continuamente de uma canção para outra numa tentativa complexa de procura de uma teia de relações tonais que nem sempre é clara. Gerald Moore com a atitude prática de um grande profissional comenta por seu lado que a tessitura original, com lás e sóis agudos, pedia a clareza de um tenor brilhante, facto não aconselhável dada a cor sombria e profunda da generalidade do ciclo.

Sejam quais forem as razões de Schubert, a transposição é da sua mão, e é possível especular sobre o facto mas ele não se altera. Youens comenta que sendo as duas regiões tonais de “Der Lindenbaum” e “Wasserflut” originalmente afastadas uma da outra, as “horas de distância” expressas em “Der Lindenbaum” eram enfatizadas, pela evidente distancia tonal entre elas, enquanto que na versão impressa, a sua proximidade estabelece em ambas uma relação directa, podendo o ouvinte ligar as tercinas de “Wasserflut” à “figuração arpejada” de “Der Lindenbaum”. Richard Kramer discorda de Youens afirmando que “it cannot be maintained that similarities in piano figuration of this kind are enhanced through pitch equivalence. If that were established as a principle in the flow of the cycle, it would continually tend toward the perfect, absolute equivalence in both pitch and motive — a single song. Nor can one imagine Schubert’s second thoughts in this direction: a conscious transposition merely to point up the similarity in figuration.”¹²⁶ Esta afirmação é muito discutível; parece-me evidente que a clarividência do compositor e a bagagem composicional já armazenada nunca o levariam a ter que manter uma tonalidade, ou proximidade de tonalidades, apenas para apontar uma semelhança na figuração. Toda a obra de Schubert desmente tal afirmação. Se existe de facto proximidade tonal ela é propositada e parece um pouco forçado admitir o contrário. Essa proximidade pode e deve ser vista como um traço de união em todo o ciclo já que Schubert proporciona vários destes momentos de continuidade ao longo de toda a *Winterreise*.

¹²⁶ Richard Kramer, “Winterreise I”, em *Distant Cycles* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 163-166.

Mas será que o facto de “Wasserflut” estar ligada à canção anterior, por forma a estabelecer uma ligação directa entre as duas, estabelece necessariamente um princípio para todo o ciclo? Não é possível que Schubert tenha, num segundo olhar, querido formar uma ligação apenas aqui como um propósito dramático? Terá o compositor, como afirma Richard Kramer, em toda a *Winterreise* um plano de ligações construído em função das tonalidades ou será que elas o podem servir como instrumentos de proximidade ou afastamento para sublimar uma ideia dramática? No caso presente estou mais de acordo com Youens.¹²⁷ A relação de semelhança estabelecida pela proximidade das tonalidades paralelas aparece-me como um propósito dramático mais do que como um corte num plano de tonalidades alcançando todo o ciclo. Mais, penso detectar na relação entre as duas, e no facto de sentir em “Der Lindenbaum” uma paragem de movimento, e em “Wasserflut” um começo trópego do mesmo, uma indicação indesmentível na sua clareza.

“Der Lindenbaum” apesar de conter muitos momentos de movimento, desde a restolhada inicial à descrição musical do vento frio a soprar na cara do protagonista, é uma canção que remete sempre para um ponto de suspensão: a trompa de caça e o seu eco ou a dominante no baixo seguida da imitação com a nota superior da mesma dominante na região aguda. Já em “Wasserflut” o que detectamos é uma espécie de movimento contínuo que vai desembocar a um inteiro compasso de espera, mas esse movimento é constante (assim como o compasso de espera) e não se altera nunca no decorrer da obra. Habituo-nos a ele e sabemos que o andamento, apesar de entrecortado por pausas, irá prosseguir. No entanto, como há pouco referi, há aqui qualquer coisa de trópego, como se depois de um momento largo de reflexão, o protagonista tivesse dificuldade em retomar o caminho. Toda a canção está articulada à volta da mesma ideia: três compassos de movimento e um compasso de suspensão, exceptuando os momentos em que o último verso de cada estrofe é repetido, aí temos um compasso de movimento seguido da sua suspensão. Essa inevitabilidade repetida ao longo das quatro estrofes do poema, cria uma habituação a uma espécie de movimento balbuciente mas mesmo assim movimento, que tem o efeito contrário das irrupções poéticas de “Der Lindenbaum” e o facto de estarem ligadas por tonalidades paralelas contribui para a sensação de flexibilidade e acção entre um mesmo grupo.

¹²⁷ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 172.

Parece-me também fundamental notar que a introdução de “Wasserflut” é uma variação da parte de piano que acompanha a última estrofe de “Der Lindenbaum”.

Neste sentido é importante clarificar o problema rítmico por ela posto. Todo este Lied está escrito alternadamente no piano, em tercinas, ou colcheias com ponto - semicolcheias; a voz canta unicamente tercinas, semínimas e mínimas. No momento em que existe cruzamento entre tercinas e semicolcheias põe-se a questão de como executar esta sobreposição? Tornando a semicolcheia numa terceira colcheia de tercina ou dando a diferença rítmica que lhes é inerente? O autógrafo da mão de Schubert não é claro na sua direcionalidade: em alguns momentos estas estão uma sobre a outra e noutros percebe-se uma distancia na pauta, mas um autógrafo é um autógrafo, o compositor não tem o maior dos cuidados nesses detalhes e a escrita à mão de Schubert é tudo menos clara. Grandes intérpretes optaram pela opção de equalizar a semicolcheia com a tercina juntando por isso continuamente a voz ao piano. Britten com Peter Pears¹²⁸, Richter com Schreier¹²⁹, Reimann com Fassbaender¹³⁰, Brendel com Fischer-Dieskau¹³¹ ou Goerne¹³², veem “Wasserflut” dessa forma. A sua interpretação é rigorosa e, à excepção de Britten, mantém esse princípio durante o resto do ciclo. Britten, talvez pela liberdade permitida de um compositor para outro, não é claro nas suas opções: na nona canção “Irrlicht” quando o mesmo problema se põe, nos compassos 13 e 25, estabelece uma diferença clara entre as tercinas de semicolcheias da voz e a figura semicolcheia com ponto – fusa, no piano. Qual a razão para tomar uma opção num caso e outra noutro, quando o problema posto é exactamente o mesmo?

Gerald Moore com os seus vários parceiros, Eric Schneider que ouvi na Fundação Gulbenkian com Christine Schäffer, James Levine com Christa Ludwig¹³³, Helmut Deutsch com Jonas Kaufmann¹³⁴, e mesmo a bela gravação com pianoforte de Jos Van Immerseel com Thomas Bauer¹³⁵, todos eles observam a discrepância rítmica escrita entre as duas figuras e a minha posição é de concordância com estes. Schubert utiliza este princípio também na música instrumental e aí ele é mantido

¹²⁸ Peter Pears/Benjamin Britten, *Winterreise*, Decca 466 382-2

¹²⁹ Peter Schreier/Sviatoslav Richter, *Winterreise*, Philips 416 289 -2

¹³⁰ Brigitte Fassbaender/Aribert Reimann, *Winterreise*, Emi 7 49846 2

¹³¹ Dietrich Fischer-Dieskau/Alfred Brendel, *Winterreise*, Philips 411 463-2

¹³² Mathias Goerne/Alfred Brendel, *Winterreise*, Decca 467 092-2

¹³³ Christa Ludwig/James Levine, *Winterreise*, Deutsche Grammophon 423 366-2

¹³⁴ Jonas Kaufmann/Helmut Deutsch, *Winterreise*, Premiere Opera 2542-1

¹³⁵ Thomas Bauer/Jos Van Immerseel, *Winterreise*, Outhere ZZT 101102

pelos intérpretes. Ninguém, que eu saiba, juntaria na *Sonata em Si bemol Maior DV 960*, as semicolcheias da mão direita às tercinas da esquerda no último andamento (compassos 459 – 481), e penso que “Wasserflut” não deve constituir-se como excepção. Para além disso a discrepância rítmica favorece uma leitura dramática de algo que tem dificuldade em seguir um padrão uniforme de movimento, desenho tornado ainda mais explícito na deslocação dos acentos entre voz e piano. Gerald Moore é explícito: “I am convinced it should be played *as it looks* on the score. This has meaning. We see above, a rhythmical figure that is reminiscent of the accompaniment to the last verse of *Der Lindenbaum*. There is a resemblance but that is all, for here the texture is heavier, the tempo slower and the mode lugubrious.”¹³⁶ Sem querer puxar pelo velho *cliché* Beethoven/Schubert podemos observar muitas vezes que a procura de diferença entre subdivisões era prática comum chegando Beethoven a utilizar esta fórmula rítmica, por vezes, durante todo um andamento. Na Sonata Opus 79, composta em 1809, todo o terceiro andamento joga com esse princípio: o tema do *Vivace* é composto por vários grupos de uma colcheia-duas semicolcheias, e Beethoven explora de forma radical o acompanhamento do tema (e os seus vários reaparecimentos) alternando tercinas, que soam propositadamente desarticuladas, e quatro semicolcheias, estas “encaixadas” perfeitamente no tema.

“Wasserflut” é assim uma tentativa titubeante de começar de novo o caminho depois de um momento de reflexão. Das duas estrofes que a compõem percebem-se vários graus de adequação entre as duas estrofes compostas, cada uma de duas quadras. Na primeira a construção da frase melódica que leva ao *Geschrei* descrito por Richard Kramer no compasso doze, uma frase melódica que se estende do si grave até ao fá agudo suportada por acordes sacudidos de mi menor e sétima da dominante de mi saltando dramaticamente para a sétima da dominante de lá menor que, com a deslocação axial da nota mi para um fá, se transforma num acorde de sétima diminuta também com a mesma função de dominante de lá. Com a paragem neste acorde por todo um compasso, se incluirmos a deslocação da nota intermédia, Schubert cria um momento de espera onde a palavra *Weh* funciona de facto como um grito de dor, um outro *Seufzer*. Podemos ver pelo autógrafo que esta passagem teve duas versões, a primeira sem recorrer à nota superior que foi posteriormente acrescentada. Mas Schubert pensa também na adequação musical de ambas estrofes

¹³⁶ Moore, *The Schubert Song Cycles*, 97-98.

e, se o final musical pode parecer um pouco excessivo no final da primeira estrofe, apesar das palavras *zerrinnt* antecedida pouco antes de *zerspringt*, serem extremamente agressivas, a indicação *stark* para a elocução da última frase do poema, juntamente com uma frase vocal que contém a nota mais aguda da canção, um Sol, torna claro o desespero do que está escrito, e justifica *per se*, o cambalear musical que percorre toda a canção.

V. 7. Auf dem Flusse – No riacho

Der du so lustig rauschtest,
Du heller, wilder Fluß,
Wie still bist du geworden,
Gibst keinen Scheidegruß.

Tu corrias tão alegre,
Rio vivo e transparente,
Agora vais em silencio,
Nem te despedes de mim.

Mit harter, starrer Rinde
Hast du dich überdeckt,
Liegst kalt und unbeweglich
Im Sande ausgestreckt.

Cobriste-te de uma camada
De gelo duro, inquebrável,
Jazes, imóvel e frio,
No teu leito de areia.

In deine Decke grab' ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund' und Tag hinein:

Esculpi na tua crosta,
Com uma pedra aguçada
O nome da bem-amada,
E hora e dia também:

Den Tag des ersten Grußes,
Den Tag, an dem ich ging;
Um Nam' und Zahlen windet
Sich ein zerbroch'ner Ring.

O dia das boas vindas,
E o dia em que parti;
Em torno do nome e data
Grava-se um anel quebrado.

Mein Herz, in diesem Bache	Reconheces, coração,
Erkennst du nun dein Bild?	A tua imagem no rio?
Ob's unter seiner Rinde	E por baixo desta crosta
Wohl auch so reißend schwillt?	Há a mesma agitação?

Reconhece-se em “Auf dem Flusse” uma tentativa por parte de quem narra, de exorcizar a memória escrevendo no gelo, quase gravando aí uma hipotética lápide, um pouco à maneira de Heine (grande admirador de Müller) que tem essa imagem poética recorrente e que Schumann põe em música na última canção do *Dichterliebe* (“Die alten, bösen Lieder”) de 1840, e na canção conclusiva do *Liederkreis Op.24* (“Mit Myrten und Rosen”) também de 1840. A sofisticação poética deste vai para além da de Müller mas são reconhecíveis similitudes no gesto, embora Müller refira que apenas escreve na superfície gelada e Heine manifeste a sua melancolia enterrando as canções que traduzem o seu amor. Em *Dichterliebe* as comparações com a dimensão do caixão que leva as canções são plenas de sarcasmo e vão desde o tamanho do barril de Heidelberg ao comprimento da ponte de Mainz, passando pelo esforço de S. Cristovão de Colónia; todos esses tamanhos, comprimentos e esforços são pequenos quando comparados com a imensidão do amor e do desgosto que o caixão deve enterrar; em “Mit Myrten und Rosen”, o autor pretende decorar o livro das suas canções como um caixão para depois aí as enterrar até que a amada distante as contemple e seja por elas saudada por um “sopro de amor” (Liebeshauch); este gesto não é tão desesperado como o final de *Dichterliebe* e nota-se aqui uma melancolia ausente em “Die alten, bösen Lieder” que são, por sua vez, repletos de sarcasmo. É Schumann que na sua leitura, e no recapitular final do piano, acrescenta uma dimensão pressentida mas quase insuspeitada ao texto de Heine. Müller ao escrever o nome da amada no gelo acompanha-o com as duas datas mais importantes: o dia da primeira saudação e o dia da partida e estas duas datas têm o peso de um nascimento e morte sendo portanto lícito vermos nelas uma inscrição funerária. Somos confrontados aqui com uma situação de não-retorno que a data da partida (morte), representa de forma muito evidente.

Schubert escreve como indicação de andamento no autógrafo, “mässig”, o que nos dá de imediato uma ligação de tempo à primeira canção do ciclo, mas modifica-a para “Langsam” na primeira edição. Seja como for o “movimento de andar” é

demasiado notório para ser ignorado e desta vez é apresentado sem desequilíbrios, em colcheias iguais repartidas entre a mão esquerda do piano que apresenta a linha do baixo, e a mão direita que a harmoniza com acordes em contratempo mas que mantêm um ritmo equilibrado. Mantemo-nos na tonalidade de mi menor o que confere ainda mais uma direccionalidade tonal na organização de Schubert: o andar trôpego de “Wasserflut” é aqui corrigido e “Auf dem Flusse” deve ser considerado como um seguimento natural da canção anterior. “Der Lindenbaum”, “Wasserflut” e “Auf dem Flusse” estão assim ligados por vários elementos rítmicos e tonais. Graham Johnson nota, com pertinência, que a introdução da canção faz lembrar a introdução da passacaglia que antecede o lamento de Dido.¹³⁷ Mas, como Johnson também refere, os tempos são outros e Schubert não escolhe esta forma musical embora possamos detectar que em ambos os casos nos iremos defrontar com uma fortíssima explosão de emoções.

Depois de uma introdução de quatro compassos nos quais o baixo é preenchido harmonicamente com acordes a contratempo na mão direita (e é interessante notar o parentesco desta escrita com a secção de *Hagars Klage* anteriormente referida), a linha vocal entra completando melodicamente o baixo que se mantém no seu ritmo inicial com os acordes em contratempo da direita. No momento em que se refere o silencio do rio, Schubert, depois de fazer ouvir a dominante da tonalidade principal – mi menor, modula repentinamente para ré sustenido maior – na palavra *still*, acompanhando este golpe súbito com a indicação *sehr leise*. Esta inesperada e extraordinária modulação juntamente com a dinâmica *ppp* prepara-nos para qualquer coisa de novo e estabelece uma atmosfera de expectativa que as oito semicolcheias no piano, no compasso treze, acompanhadas de um *crescendo* e *diminuendo*, vêm confirmar. O pequeno *grupeto* sobre a palavra *keinen* (gibst keinen Scheidegruss) ainda nessa frase, acrescenta uma fina ironia que, juntamente com o que já referi, torna o início de “Auf dem Fluss” numa genial imagem de ansiedade musical. Mas Schubert toma o seu tempo e a quadra seguinte retoma o desenho da anterior com ligeiras modificações.

Depois da repetição do compasso de oito semicolcheias no piano a terceira estrofe inicia-se na tonalidade homónima de mi maior. Aqui o desenho básico apresentado, de quatro colcheias divididas pelas duas mãos do piano começa a variar,

¹³⁷ Johnson, *Winterreise*, 33-34.

mantendo Schubert inalterado o primeiro tempo do compasso mas preenchendo o segundo tempo com semicolcheias que desembocam primeiramente nas inevitáveis duas colcheias para, a pouco e pouco, se irem intensificando. Essa intensificação acontece propositadamente quando se fala no nome da amada, e esse nome é capaz, só por si, de alterar o espírito da música. As quatro semicolcheias de cada segundo tempo, que já nos tínhamos habituado a ouvir, nessa altura desdobram-se em oito, as “imutáveis” duas colcheias do início de cada compasso são agora quatro semicolcheias e esta actividade nervosa vai, por assim dizer, contagiar o resto da estrofe e ainda intensificar-se para a seguinte que passa de quatro semicolcheias a cada segundo tempo, a sextinas de semicolcheias. Estas sextinas têm o carácter de uma irrupção nervosa que vai aumentando até tomar conta de todos os compassos até ao final da quinta estrofe. Depois de toda esta actividade aparece uma pausa brusca a seguir ao acorde da dominante de mi. E ela é tanto mais extraordinária porquanto nos habituáramos já a ouvir uma actividade regular e gradualmente intensificada até esta altura.

A última quadra preenche só por si toda a segunda parte da canção. Schubert prepara maravilhosamente o caminho com a interrupção repentina de toda a actividade. Depois de praticamente todo um compasso de silencio a entrada do piano em anacrusa dá a ouvir na mão esquerda do piano a melodia cantada no início mantendo a direita as colcheias que a harmonizam em contratempo. Cabe neste momento à voz uma espécie de recitativo que rapidamente evolui para um *cantabile* de semicolcheias exactamente no momento em que Schubert repete a modulação para ré sustenido menor, uma inversão do processo utilizado nas duas primeiras estrofes do poema onde, depois de um início *cantabile* e *legato*, o compositor pretende um recitativo com a repetição da nota Lá sustenido e a indicação já referida de *sehr leise*.

Imediatamente a seguir a este momento em *legato* e *ppp* Schubert inicia um crescendo marcado no autógrafo sobre um acorde arpejado de ré sustenido menor seguido de um acorde de sétima da dominante de sol sustenido menor e que resolve para esta tonalidade.



“Auf dem Flusse” – cc. 47-48.

É interessante notar que no autógrafo este arpejo era já da dominante de sol sustenido tendo sido emendado posteriormente pelo compositor. A razão parece-me prender-se com o facto do compositor querer manter a tonalidade de ré sustenido mais tempo de modo a surpreender-nos com a repentina aparição da nova tonalidade que reveste a canção de um carácter inteiramente novo. Aqui as colcheias a contratempo da direita transformam-se em quatro fusas e a música ganha a violência que já tinha sido suspeitada desde o início da canção. Gerald Moore sugere que o efeito é tão surpreendente que é como se o gelo do rio tivesse sido quebrado por um levantamento das águas.¹³⁸ É interessante olhar para o autógrafo desta passagem para vermos o esforço do compositor nas diversas emendas feitas e para o facto da clareza da última página nos garantir que Schubert copiou de novo toda esta passagem final de tal modo a anterior estava rasurada.

A última linha do poema é repetida com recurso ao mesmo desenho melódico de quatro semicolcheias que já tínhamos ouvido em *ppp*, mas no qual reside uma diferença: em vez do salto de terceira menor nas primeiras duas notas, Schubert alonga-o dramaticamente para uma terceira maior e este meio tom faz toda a diferença ao dar à frase musical uma maior amplitude e justificando por si só o facto desta variação melódica ser, desta vez, cantada em *forte*. Este, contudo, não é ainda o final da canção. Depois de tanto trabalho prévio de preparação Schubert não quer ainda terminar e dá a ouvir novamente a pergunta feita no início da estrofe. As três primeiras frases: “Mein Herz”, “in diesem Bache” e “erkennst du nun dein Bild”, sofrem pequenas variações melódicas e a linha do baixo em vez de permanecer em mi menor muda para sol maior, seguidamente para fá sustenido menor e sétima da

¹³⁸ Moore, *The Schubert Song Cycles*, 104.

dominante de mi menor resolvendo para esta tonalidade. O facto de Schubert iniciar as duas últimas linhas de texto na peroração final na tonalidade principal da canção e não em sol sustenido como anteriormente, estabelece desde já um carácter final a este último desenvolvimento, desenvolvimento esse que Schubert não se apressa a resolver mantendo a frase melódica da voz centrada num Si para depois a elevar uma terceira acima e na segunda vez que a pergunta é feita ainda subir a voz mais meio tom. É neste ré sustenido que tínhamos ficado na primeira vez que ouvimos a estrofe, só que desta vez Schubert não resolve para mi menor antes sugerindo no baixo uma cadência interrompida ao sexto grau, o dó que ouvimos no baixo, mas que é contrariada logo a seguir pela harmonia da dominante, isto é, Schubert prolonga com um baixo diferente, a função de dominante para poder dar a ouvir pela terceira vez a pergunta final, e mesmo quando resolve harmonicamente a situação ela ainda não é definitiva: essa resolução ocorre sobre um acorde de tónica na segunda inversão de modo a prolongar esse “grito” por mais um compasso. Esta última peroração alarga ainda mais o âmbito da linha vocal e Schubert dá a ouvir aqui, pela única vez em todo o ciclo, a nota mais aguda pedida ao cantor: um lá.

A linha vocal neste ciclo situa-se, de resto, numa tessitura relativamente confortável para o cantor; se pensarmos em *Die schöne Müllerin* é forçoso dizer que deste ponto de vista a *Winterreise* é bem mais confortável. Mas talvez essa incidência no registo médio seja também uma das razões pelas quais este ciclo tem vindo a ser um território de barítonos enquanto que o contrário também sucede: um tenor mais rapidamente escolherá, e falo apenas do ponto de vista da tessitura, *A Bela Moleira* com as inúmeras oportunidades de agudos que o ciclo oferece, em detrimento da tessitura menos brilhante da *Viagem de Inverno*.

Talvez este lá agudo seja esta mais uma razão para a mudança de tom de “Wasserflut”: o compositor quer guardar o agudo, como efeito dramático, para esta canção e o seu aparecimento exactamente na canção anterior era-lhe nocivo.

“Auf dem Fluss” ocupa assim, um lugar especial no desenvolvimento do ciclo: o cansaço que detetamos ao início da canção irá propagar-se ao resto do ciclo, assim como o supremo esforço aqui pedido terá também repercussões posteriores em canções esforçadamente “vigorosas” como “Mut”.

John Reed afirma com razão que o processo de acumulação rítmica gradual que denomina de “filling in” (preencher), é uma imagem superiormente eficaz para sugerir “the torrent of emotion that rages beneath the surface of the song”.¹³⁹

Christa Ludwig e James Levine na sua interpretação de “Auf dem Fluss” têm duas particularidades que me parecem relevantes. Em primeiro lugar o tempo escolhido é extremamente lento, em conformidade com a sua leitura de “Gute Nacht”, e as colcheias do início assim como as semicolcheias do piano que ligam a primeira à segunda quadras, são tratadas no mais absoluto legato, uma leitura que tem em conta o piano de concerto moderno mais do que uma tentativa de cópia do que poderiam ser as possibilidades instrumentais do tempo de Schubert, o que me parece lícito, embora discutível. Já Brendel nas suas diversas leituras observa com cuidado o *staccato* pedido pelo compositor. Mas a particularidade que faz a leitura de Ludwig/Levine especial prende-se com a não/observância rítmica dos compassos 48 e 62 nos quais Ludwig exagera de tal modo as semicolcheias escritas que as transforma em fusas. Isto tem uma explicação pelo facto de estarmos perante uma cantora de formação operática que aproveita a sacudidela rítmica apresentada pelo compositor para, com ênfase nela, poder exteriorizar a agressividade da frase musical até ao fim de cada secção, o que é brilhantemente conseguido. Penso também que ficou claro, ao citar a interpretação de “Der Lindenbaum” de Schreier/Richter, que a mesma figura rítmica não tem necessariamente a mesma leitura, dependendo do contexto musical ou/e dramático em que está inserida. A exteriorização oratória (no seu sentido mais lato) é aqui utilizada pela cantora funcionando como um potente instrumento de expressividade pela força de que o gesto interpretativo se reveste. Ludwig sabe evidentemente cantar Lied mas sabe também que uma obra com a interioridade de *Winterreise*, um dos pináculos senão O pináculo da literatura para canto e piano, pode tornar-se de difícil acesso a quem não esteja atento e consciente do que está a ouvir. Estes “acessos histriónicos” podem chocar o ouvido mais sensível, mas introduzem uma estranheza e simultaneamente uma dramaticidade que prende a atenção de quem por um momento se tenha distraído: em poucas palavras alarga o âmbito de fruição da obra. Muitas vezes uma pequena “traição” ao escrito pode ajudar quem ouve a atingir o cerne da questão, como me parece ser o caso aqui uma vez que a opção interpretativa é declaradamente lenta e declaradamente romântica. E

¹³⁹ Reed, *The Schubert Song Companion*, 447-448.

a literatura de Lied é e foi pensada para todos os cantores. Convém não esquecermos que Vogl foi parte integrante da trupe da Ópera de Viena e que Anna Milder Hauptmann, a primeira a cantar a Leonora de *Fidelio* e uma famosa Medeia e Ifigénia, foi a musa inspiradora de Schubert para uma das suas últimas grandes canções: *Der Hirt auf dem Felsen*.

V. 8. Rückblick – Recordação

Es brennt mir unter beiden Sohlen, Tret' ich auch schon auf Eis und Schnee Ich möcht' nicht wieder Atem holen, Bis ich nicht mehr die Türme seh'.	Sinto nos pés um pungente ardor, Do caminho feito de neve e de gelo, Quem dera poder não respirar mais, Até que a cidade desapareça ao longe.
Hab' mich an jedem Stein gestoßen, So eilt' ich zu der Stadt hinaus; Die Krähen warfen Bäll' und Schloßen Auf meinen Hut von jedem Haus.	A pressa era tanta de deixar a cidade, Que tropecei em todas as pedras; As gralhas, nos telhados das casas Atiraram-me gelo e neve ao chapéu.
Wie anders hast du mich empfangen, Du Stadt der Unbeständigkeit! An deinen blanken Fenstern sangen Die Lerch' und Nachtigall im Streit.	Como me acolheste de forma diversa, Cidade da infidelidade! Rouxinóis e melros faziam desgarradas Nos beirais das tuas janelas brilhantes.
Die runden Lindenbäume blühten, Die klaren Rinnen rauschten hell, Und ach, zwei Mädchenaugen glühten. Da war's gescheh'n um dich, Gesell!	As tílias frondosas estavam em flor, Os canais murmuravam alegremente, E, ai!, Dois olhos de moça brilhavam- Estavas perdido, meu bom amigo!
Kommt mir der Tag in die Gedanken, Möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n. Möcht' ich zurücke wieder wanken, Vor ihrem Hause stille steh'n.	Quando tal dia me vem à memória, Desejo poder vivê-lo outra vez. Desejo poder regressar, hesitante, E quedar-me em silêncio, à sua porta.

Rückblick está escrito em sol menor, harmonicamente uma terceira menor acima da tonalidade de “Auf dem Fluss. A alternância de colcheias ouvida nessa canção serve de elemento imediato de ligação: Schubert escreve as secções extremas de “Rückblick” exactamente da mesma forma mas transformando as colcheias em semicolcheias alternadas entre as duas mãos à distancia de uma oitava.

A introdução do piano é assim composta por um compasso de alternância que sobe no baixo desde a quinta formada pelo acorde da tónica sem a terceira, até à dominante atingida no compasso seguinte e não harmonizada. Nestes compassos a corrida proporcionada pelo efeito paralelo das duas mãos sofre uma paragem e ouvimos apenas uma nota repetida (a dominante nos compassos 2 e 4, e a tónica nos compassos 6, 8 e 10), não harmonizada e com três semínimas oitavadas no baixo às quais respondem três semicolcheias com a alternância de uma oitava, também sobre a mesma nota. Temos assim um compasso de grande actividade e um compasso de relativa calma. A ideia é a de que a música se move em actividade frenética para depois se deter. Podemos ler aqui movimento e paragem: movimento porque o desenho que o sugere é utilizado por Schubert nas secções A, A variado, onde há indicação de grande actividade, e paragem porque os compassos onde apenas se ouvem as oitavas servem a Schubert como material para toda a secção B onde os tempos felizes são mais uma vez evocados. Como se depreende a forma da canção é ABA variado.

“Rückblick” é, como o próprio nome o indica, uma rememoração de tempos passados. Encontramo-nos precisamente no final do primeiro terço do ciclo, o protagonista deixou a cidade e evoca duas memórias diferentes - a sua saída da cidade com todos os elementos contra si: pedras, gralhas, a exaustão de sair a correr, e os tempos felizes da chegada quando a cidade toda parecia dar-lhe as boas-vindas e os pássaros eram amistosos cantando em competição em vez de agressivamente lhe atirarem neve. Não me parece crível ver “Rückblick” cantada no presente, penso antes que nesta canção as memórias funcionam a dois níveis diferentes, um mais próximo no tempo e outro mais afastado. O próprio texto indica a presença do protagonista ainda com chapéu, chapéu esse que foi levado pelo vento em “Der Lindenbaum” não tendo ele a vontade de o voltar a apanhar: “Der Hut flog mir vom Kopfe, ich wendete mich nicht.”

As memórias são portanto duas e refletem já um comportamento errático na sua bipolaridade. Mais uma vez também a dicotomia fogo/gelo presente em “Gefrorne Tränen”, “Erstarrung”, “Wasserflut” e “Auf dem Fluss”, aparece, embora aqui se manifeste de forma secundária, deixando por isso de ser o cerne da “discussão poética” e aparecendo como mais uma imagem de agressão.

A longa introdução de “Rückblick” nos seus contínuos acessos de movimento e paragem é um fiel espelho musical das duas memórias diferentes evocadas pelo texto poético. O primeiro compasso caminha muito rapidamente de diatónico para cromático e a imitação apresentada pelas duas mãos prenuncia já o cânon como figura de grande importância no desenvolvimento deste Lied. A tonalidade de sol menor não é clara até ao compasso oito: Schubert apresenta no início apenas a quinta do acorde da tônica seguida por dois tempos de absoluto cromatismo que desembocam no compasso não harmonizado sobre a dominante de sol. Apenas no compasso sete aparece uma suspeita de acorde da dominante seguida da terceira superior do acorde de tônica (portanto sem esta) que finalmente resolve para ela, resolução esta não conclusiva uma vez que a tônica não é harmonizada. O jogo, ou a indefinição, entre as tonalidades homónimas de sol maior e sol menor será uma constante nesta canção.

A voz entra apenas no décimo compasso da canção e o piano mantendo a imitação nas duas mãos, inicia uma imitação canónica com a voz á distancia de um tempo e meio. A voz começa na nota ré, a dominante de sol, e mantém-se nesta nota no final da frase; Schubert inicia-a de facto como a dominante de sol mas termina-a modulando para ré e repete o mesmo processo logo a seguir. Estas duas frases são longas, preenchidas com muito texto e difíceis de articular. Nas duas frases seguintes permanecemos em ré menor e Schubert ilustra a agressividade do *tropeçar/gestossen* com um acento em contratempo no tempo fraco do compasso ternário, no piano. A frase seguinte é das mais díspares de todos o ciclo com a voz sistematicamente a saltar entre terceiras e sextas enquanto os acentos no piano se acumulam agora entre o tempo forte e o tempo fraco do compasso ternário.

Tudo isto é de muito difícil articulação e compreende-se a admoestação de Gerald Moore ao reclamar para esta canção um tempo não demasiado rápido. Schubert escreve como indicação de andamento “Nicht zu geschwind”. Diz Moore: “A speed of 112 is not at odds with Schubert’s instructions. There are several reasons

why a quicker tempo is impracticable: the singer has many notes to articulate and they will be extremely difficult to enunciate clearly and therefore unintelligible to the listener; also, voice and pianoforte tumbling over one another in such great confliction develop into a grand muddle.”¹⁴⁰

Esta precipitação aparente é calculada por Schubert que, embora escrevendo voz e piano no mesmo compasso, elabora a linha vocal nitidamente em compasso binário produzindo assim mais um choque rítmico com a escrita em ternária do piano ainda pontuada pelas acentuações que já referi. Percebe-se que naturalmente a divisão para a voz seria: Es brennt mir unter / beiden Sohlen, tret / ich auch schon auf / Eis und Schnee. Toda a parte vocal nesta secção pode (e deve) ser assim pensada. Arnold Feil observa de forma inteligente que o perigo de pensar ritmicamente “Rückblick” em binário pode trazer acentuações em palavras secundárias e desmerecer aquelas que necessitam de um tratamento mais pronunciado, neste caso a palavra “beiden” teria uma acentuação mais marcada do que o substantivo – Sohlen - a que se refere¹⁴¹. Mas embora aqui o problema se ponha, logo adiante o seu reverso também é um facto e o cantor terá que lutar para não pronunciar com demasiada força a palavra “holen” infantilizando o substantivo “Atem”, que a antecede e se articula no tempo fraco do compasso.

A recordação desta memória é quase motivo de pânico e o desencontro propositado entre piano e voz são uma imagem clara de fuga ainda reforçada pelos crescendos desencontrados entre os dois – nas primeiras duas frases cantadas é o piano quem inicia o crescendo que termina abruptamente com um *forte* acentuado, um tempo depois da voz ter terminado a sua frase também com um crescendo.

A primeira secção conclui-se quando o viandante pronuncia a palavra “Haus” e é sintomático que nesta canção essa frase seja até agora a única repetida e a que nos transporta para a secção seguinte. Como observa Susan Youens a casa é um “símbolo potente através todo o ciclo, para o amor, o lar e a felicidade que ele não possui”¹⁴². É imediatamente a seguir à primeira repetição que Schubert modula para a tonalidade homónima de sol maior e se detém num momento de suspensão sobre esta tónica.

¹⁴⁰ Gerald Moore, *The Schubert Song Cycles*, 106.

¹⁴¹ Arnold Feil, *Franz Schubert*, 44-52.

¹⁴² Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 193.

As memórias felizes são evocadas com um desenho melódico simultâneo sobre a voz e a mão esquerda do piano à distancia de uma terceira enquanto na mão direita permanece o desenho já ouvido na introdução (compassos dois e quatro) de quatro semicolcheias oitavando a dominante (ré). Há uma primeira suspeita de tensão quando a voz pronuncia a palavra Unbeständigkeit (infidelidade ou inconstância), e Schubert faz uma meia cadência para a dominante, mas esta resolve novamente para a Tónica e conclui, desta vez de forma totalmente pacífica, em sol saior dando ênfase à desgarrada harmoniosa do canto dos pássaros. São os “olhos da amada” quem chama de novo o desenho alternado da primeira secção de uma forma ainda não totalmente assumida a primeira vez que é expressa mas que ao repetir-se “obriga” o piano a modular de novo para sol menor e a recomeçar a imitação canónica com a voz. A recapitulação da secção A é curta, consta apenas das duas frases iniciais e Schubert termina a canção na tonalidade da segunda secção, sol maior, mas mantendo o desenho e a instabilidade rítmica da primeira. Nesta secção Schubert repete a estrofe completa por duas vezes e as duas frases finais “möcht ich zurücke wieder wanken, vor ihrem Hause stille stehn”, por três, tornando claro um desejo impossível de felicidade e, com a nota prolongada sobre “ihrem”, o enunciar de possibilidades que a quarta e última repetição apenas da última frase, desta vez num tom sussurrado em pp, vem negar. A continuação por mais um compasso da alternância dos acordes no piano, ouvidos desde a introdução, com um diminuendo a partir da dinâmica pianíssimo, impele-nos para a frente.

Este pânico expresso por Schubert com a sucessão vertiginosa de palavras quase só articuladas, perseguidas por uma sucessão ininterrupta de semicolcheias no piano vem pôr em causa uma qualquer noção de autoridade que possamos atribuir ao viandante – basta pensar que o início da canção é feito sobre uma longa sucessão de *crescendos* que imediatamente regressam a uma dinâmica *piano* mas que o final é apenas um longo titubear com os acordes alternados do piano, sem a direcionalidade de um crescendo e com a “agravante” de um acento no tempo fraco do compasso.

Olhando apenas para o poema somos confrontados com alguém que um sentimento de perda fez fugir. Podemos dizer fugir sendo que o mais importante é o modo como se foge. A leitura do poema pelo compositor pode ser irada, frustrada, irritada, melancólica. Schubert opta por um sentimento que podemos tomar como pânico, certamente muitos intérpretes o tomam como tal, e esse sentimento acaba por

relançar mais uma vez a questão da relação Schubert/Beethoven como polos opostos numa mesma escala: a afirmatividade (leia-se virilidade) de Beethoven face à indefinição (leia-se feminilidade) de Schubert.

Suzannah Clark traça um muito interessante historial desta oposição no seu livro *Analyzing Schubert* partindo da ideia de que a atitude do seu amigo e cantor Vogl na condescendência para com o compositor, que tratava quase como um *reiner Tor*, um receptáculo da inspiração divina, foi o ponto de partida para uma visão deformada sobre a poética de Schubert¹⁴³. Esta atitude foi sendo fundamentada pelas narrações do círculo privado de amigos do compositor, nas quais este aparece como um animado e boémio frequentador dos cafês vienenses, compondo de um sopro uma qualquer canção sobre um qualquer poema em não importa qual lugar. Partindo daqui Clark faz um historial dos vários críticos que vilipendiavam Schubert tanto pelo uso de modulações inesperado e excessivo, embora também múltiplo e diversificado, com especial enfoque no crítico inglês e compositor amador Henry Heathcote Statham que no seu livro *My Thoughts on Music and Musicians*, de 1892, tem palavras de grande desagrado em relação ao compositor como já acima referi neste trabalho. Todas estas críticas segundo Clark eram feitas porque o enfoque dado à análise da obra de Schubert era feito a partir de modelos preexistentes que tinham sobretudo como modelo a obra de Beethoven e era, é, necessário observar a obra de Schubert segundo parâmetros inerentes apenas ao próprio compositor. Podemos sempre contrapor a esta afirmação de Clark o facto de que nenhum compositor é avaliado segundo parâmetros inerentes apenas a si próprio, embora a especificação da musicóloga seja pertinente e faça sentido uma vez que a proximidade temporal de Schubert e Beethoven acaba por fazer convergir as comparações entre os dois. A escritora analisa exaustivamente do ponto de vista harmónico várias obras e compara as análises de vários autores para confirmar o seu ponto de vista, concluindo que a análise hermenêutica é especialmente interessante nos pontos em que a observação objectiva das várias componentes musicais pode ser posta em causa por não conseguir atingir uma explicação concreta para determinado facto ou factor musical, ou seja: nos pontos em que o objectivo não é evidente e se torna, por maioria de razões, subjectivo. Partindo de várias obras instrumentais e vocais Clark tenta mostrar

¹⁴³ Suzannah Clark, “Singing Schubert’s praises: the voice of Vogl in Schubert’s early history”, em *Analyzing Schubert*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 6-55.

“what might music theory look like if Schubert’s music were taken as the laboratory for constructing music theory?” e continua: “My purpose has not been to replace existing theory with a new paradigm but rather to work towards a distinctly Schubertian paradigm, one that analyzes Schubert through Schubertian rather than Beethovenian or Classical or other lenses that skew the Schubertian project.”¹⁴⁴ Apesar de uma análise exaustiva sobretudo do ponto de vista harmónico, onde Clark se mostra mais interessante é, justamente, nos locais onde surgem dúvidas do ponto de vista harmónico ou contrapontístico ou outro. Aí a musicóloga é obrigada a recorrer à sua imaginação, obviamente bem fundamentada, e os níveis de significância assim alcançados são bem mais interessantes do que a narração exaustiva dos processos composicionais.

A ideia de formar um método de análise que possa de uma vez por todas confrontar a obra de um compositor é, em si, também uma proeza poética. Schubert, ou para o caso qualquer outro compositor, é um compositor do seu tempo e, como qualquer grande criador, detentor de uma linguagem própria construída a partir de elementos que são denominadores comuns à época. É lícito nos nossos dias, não confundirmos a poética de Beethoven com a de Schubert mas, por exemplo, não será possível dizer o mesmo sobre a relação musical e poética de Brahms e Wagner? Não fica Brahms sempre diminuído quando a lente que o observa é ajustada à obra do seu contemporâneo? Por ser tão vilipendiado por algum sector da comunidade musical, Schönberg viu-se obrigado a vir em sua defesa escrevendo um ensaio no qual fala de forma extraordinariamente inteligente, sobre o compositor e o seu “pretenso” academismo, refutado por ele em toda a linha, e que tem por título *Brahms, o modernista*, de 1947. Schönberg relata como um compositor de Berlim se apresentou a Brahms dizendo ser um admirador de Wagner o inovador e de Brahms o académico e que a resposta “eloquente” do compositor foi durante muito tempo referida em Viena. E Schönberg prossegue afirmando haver “aqueles que gostavam de Brahms e os outros que gostavam de Wagner, e que só um pequeno número era capaz de não ligar à polaridade contrastante das duas figuras apreciando as belezas musicais proporcionadas por ambos.”¹⁴⁵ Schubert não sofreu no seu tempo tal qualidade de tratamento, nem teria a personalidade agressiva de Brahms para responder da mesma

¹⁴⁴ Clark, *Schubert*, 270.

¹⁴⁵ Schoenberg, *Style and Idea*, 398-399.

forma, mas foi tratado pelos seus contemporâneos e pelas gerações futuras, de facto, como um *Mignon* face ao gigantismo de Beethoven. As suas invenções harmónicas e formais foram entendidas como algo menor ou resultado de alguma insuficiência técnica, o que, evidentemente, está longe de ser verdade. A minha dificuldade com a teoria de Clark prende-se ao facto da musicóloga, apesar de uma extrema competência na exaustiva análise formal das obras de Schubert, ser apenas completamente original quando entram em campo dúvidas sobre as intenções, harmónicas, melódicas ou formais, pretendidas pelo compositor. A brecha hermenêutica” de que fala Lawrence Kramer ao longo do seu livro *Schubert – Sexuality, Subjectivity, Song*.

Quanto à dicotomia Beethoven/Schubert, ela continuará a existir e, se deixarmos de fora os julgamentos pejorativos da obra de Schubert (coisa de que só um tolo, hoje em dia, se lembraria), pode sempre acrescentar alguma luz na vontade pretendida de justificação em relação a um ou outro dos dois compositores. E o livro de Suzannah Clark, assim como o artigo de Schönberg, são disso provas eloquentes.

Voltando a “Rückblick” e à pressuposta falta de autoridade do protagonista é importante referir que essa instabilidade emocional será determinante, e musicalmente mais presente, a partir desta canção, uma vez que esta é aqui apresentada de forma tão eloquente.

As duas memórias anteriormente referidas, estão suficientemente claras sob o ponto de vista musical, para não ser preciso acrescentar uma mudança de andamento de uma para outra. Schubert não o menciona no autógrafo e depois da suspensão que termina A, a única indicação escrita refere-se a uma barra dupla antes do início da secção B. A eufonia entre voz e piano nesta secção é contraste bastante para não haver necessidade de mudança de andamento. E no entanto grandes intérpretes, Peter Schreier e Sviatoslav Richter¹⁴⁶ por exemplo, acrescentam a “Rückblick” esta peculiaridade que, na minha opinião, não é necessária apesar de a podermos considerar. O grande mestre Celibidache insurge-se musicalmente contra este tipo de “liberdades” ao tornar clara de forma drástica a mudança de andamento quase nunca respeitada entre o *Molto vivace* e o *Presto* da primeira e segunda secções do “Segundo Andamento” da *Nona Sinfonia* de Beethoven¹⁴⁷. De facto as indicações de

¹⁴⁶ Peter Schreier/Sviatoslav Richter, *Winterreise*, Philips 416 289-2

¹⁴⁷ Celibidache, *Beethoven 9*, Emi Classics, 7243 5 56842 2 6

Beethoven neste andamento referem a secção central *Presto* e a inicial *Molto Vivace* com a mesma indicação de metrónomo – 116. O que acontece é que na primeira secção do andamento a indicação é aplicada a um compasso de 3/4 enquanto que na segunda esta se aplica a um compasso de 2/2 o que significa um muito substancial aumento de andamento. Refiro este caso interpretativo pois aqui podemos notar até que ponto algumas liberdades interpretativas podem adulterar, muitas vezes inconscientemente, a objectividade pedida pelo compositor e claramente substanciada neste caso pela indicação de metrónomo. Poder-se-á dizer que esta adulteração nada tem de inconsciente uma vez que o compositor é claro na sua indicação. Mas aqui teremos também que observar a matéria musical para compreendermos até que ponto é defensável esta traição, praticada por tantos intérpretes: o Segundo Andamento da *Nona* inicia-se, depois de uma breve introdução na qual ouvimos apenas o tema apresentado ritmicamente, com uma *imitação canónica* nas cordas, à distancia de quatro compassos, numa dinâmica *pp* que vai aumentando de intensidade até literalmente “explodir” numa apresentação completa do tema por toda a orquestra desta vez em *forte*. A rapidez do andamento e o processo musical que o apresenta são de uma natureza tão excessiva que um aumento de velocidade e de mudança de dinâmica, pode ajudar a traduzi-la. O processo composicional pode ser aparentado com o do início de “Rückblick”. A secção B da Sinfonia, depois de uma erupção de tal violência rítmica e melódica, pode ser considerada como mais calma, com a melodia entoada pelos oboés e clarinetes, numa dinâmica estável e sem sombra de processos rítmicos como *fugatos* ou *cânones*, que conduzam inevitavelmente a um crescendo de tensão. Também aqui a secção B de Beethoven pode, ser comparada, à secção correspondente de “Rückblick”. O facto de apenas, no meu conhecimento, ser Celibidache o único a demonstrar sem sombra de dúvidas a relação agógica pretendida por Beethoven entre as duas secções do andamento, pode levar-nos a questionar se, neste caso, a óptica de observação musical não tenderá a observar Beethoven pelo prisma schubertiano, isto é, a colocar no julgamento a sensibilidade imediata em detrimento da capacidade construtiva e objectiva da escrita musical, neste caso explicitamente especificada pelo compositor?

V. 9. Irrlicht – O fogo fátuo

In die tiefsten Felsengründe
Lockte mich ein Irrlicht hin:
Wie ich einen Ausgang finde?
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

Bin gewohnt das irre Gehen,
's führt ja jeder Weg zum Ziel:
Uns're Freuden, uns're Wehen,
Alles eines Irrlichts Spiel.

Durch des Bergstroms trockne Rinnen
Wind' ich ruhig mich hinab,
Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
Jedes Leiden auch sein Grab.

Ao abismo mais profundo
Atraiu-me um fogo fátuo:
Descobrir uma saída?
Não me traz inquietação.

Eu costumo vaguear,
Todo o trilho tem um fim:
Toda a dor, toda a alegria,
São ilusões de um fogo fátuo.

Vou seguindo calmamente
O leito seco de um riacho,
Todo o rio chega ao mar,
E toda a dor chega ao túmulo.

O fenómeno natural do fogo-fátuo era certamente para Müller o símbolo de algo ínvio ou errático, ajudado pelo facto do seu aparecimento se dar em locais “exóticos” como pântanos e cemitérios, locais *per se* emblemáticos do romantismo e onde, devido à decomposição, alguns gases como o metano entram em auto combustão. Müller aproveita a imagem natural para a transcrever como algo volúvel e simultaneamente atrativo (locken). A visão do fogo-fátuo também pode ser considerada como mais uma recordação já que Müller usa o verbo no pretérito. Neste caso poderemos pensar em “Rückblick” e “Irrlicht” como duas faces de uma mesma moeda.

Pictoricamente Klimt, Böcklin ou Koloman Moser, não transcrevem o fogo-fátuo como uma chama pálida mas como um aparecimento de formas humanas.

Klimt no quadro *Irrlichter* (1903) representa um grupo feminino que ocupa todo o canto direito do quadro e cujas expressões oscilam entre a sedução e o terror – riso, olhos cerrados e olhos abertos que nos contemplam como se a nossa posição de

espectadores fosse não ao centro do quadro mas à sua direita – enquanto a zona esquerda, a mais extensa, é preenchida por formas abstratas arredondadas, separadas do grupo feminino por pequenos pontos de luz intensa que também permeiam esparsamente os dois grupos da pintura. A impressão obtida é de que o grupo feminino sai, ou ascende, do grupo nebuloso à esquerda da pintura.

Böcklin em *Das Irrlicht* de 1862, representa um viandante apoiado num cajado, descendo um caminho íngreme ao lado de um ribeiro verdejante, com plantas aquáticas e canavial, surpreendido pelo aparecimento de uma figura espectral que o assombra e terroriza (percebe-se que, com uma das pernas dobradas pelo movimento de descida, o homem fica petrificado ao deparar-se com ela), numa atmosfera inquietante com o sol a pôr-se por detrás de uma densa floresta pintada num ângulo de visão superior ao local onde a cena se desenrola. O fogo-fátuo é um espectro cujo sexo não conseguimos identificar, mas para além deste facto e de o ribeiro se manter verdejante, podemos imaginar o quadro de Böcklin como uma representação do poema de Müller.

Koloman Moser executa para o centenário do nascimento de Schubert (1897) um desenho cujo título é a segunda linha do poema “Lockte mich ein Irrlicht hin” e onde aparece uma mulher de torso nu, tapada por longos cabelos e tendo por cima da sua cabeça uma pequena chama. Por detrás dela percebe-se um fundo negro com contornos rochosos e com uma fenda por onde se põe um sol. Aqui o fogo-fátuo não é já um fantasma mas a ninfa (misto de Lorelei e Filhas do Reno) que arrasta quem quer que seja para a perdição.

Qualquer uma destas “versões” é possível, interessante de observar mas é apenas uma interpretação do fenómeno que, por ser demasiado dirigido para uma ideia concreta, interpreta apenas uma das faces do poema de Müller deixando de fora algumas outras possibilidades de leitura. Müller faz alusão a um fenómeno natural como símbolo de atracção, essa atracção ilusória pode ser a amada que o viandante é forçado a deixar, mas podemos lê-la também como uma fatigada constatação do transitório e uma procura de aniquilamento. A pessoa amada é a causa de tanta depressão? Ou a morte não é na verdade o verdadeiro desejo do protagonista de *Winterreise* que perpassa todo o ciclo como uma nevralgia? Essas perguntas são incessantemente colocadas ao longo de toda a *Winterreise* e têm aqui mais uma e contundente constatação.

Schubert trata “Irrlicht” e “Rückblick” de facto e como à pouco referi, como duas faces de uma mesma moeda, executando na introdução da canção exactamente o contrário do que tinha proposto no Lied anterior: os dois primeiros compassos da introdução representando uma paragem e os dois seguintes um movimento. O ambiente é aqui mais interior mas paragem e movimento são indesmentíveis. Schubert inicia “Irrlicht” apresentando em uníssono no piano, tónica e dominante (compasso 1) e desce para subdominante, tónica no compasso seguinte. O compasso é de 3/8 e a indicação de andamento “Langsam”. Apesar do “irre Gehen” ser justificado pela escolha pouco usual de tónica, dominante, subdominante, tónica, como referem todos os comentadores da canção (Feil, Youens, Johnson) a escolha “normal” seria subdominante, dominante, tónica, a impressão inicial é calma na descida sendo a ilustração do fogo fátuo guardada para o segundo e terceiro compassos onde ouvimos um movimento contínuo de tercinas sobre fá, a dominante, resolvendo decididamente para a tónica no compasso seguinte e invertendo o gesto não harmonizado dominante, tónica como conclusão. Para que não fiquem dúvidas de que as tímidas quatro notas dos dois primeiros compassos da introdução são uma ilustração da descida no “abismo profundo”, Schubert repete-as em uníssono com a voz mas desta vez harmonizando subdominante e tónica. A voz desce até um si grave tendo começado o desenho musical exactamente uma oitava acima.

Depois da delicadeza com que é posta a pergunta “Wie ich eine Ausgang finde?” em que voz e piano estão mais uma vez em uníssono a frase seguinte é de muito interessante observação pois nos permite ler na sua apresentação e respectiva repetição, duas intenções que por serem quase díspares, revelam a riqueza do enunciado schubertiano.

No livro *Music and Poetry*, Lawrence Kramer faz referencia à repetição musical como um princípio de estabilidade desde que esta esteja “descodificada”, ou seja, desde que a repetição exerça uma função organizadora de estrutura musical e não seja antes motivo de disfunção¹⁴⁸. Kramer vai buscar exemplos à música sinfónica ou instrumental e é convincente na sua demonstração de que, por contraste ou semelhança a repetição tem uma funcionalidade estruturante em grande parte do repertório musical. Os exemplos de Kramer clarificam a sua teoria: o Lied “Ich hab in

¹⁴⁸ Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, (Los Angeles:University of California Press, Berkeley,1984), 26.

Traum geweinet” do *Dichterliebe* de Schumann é alicerçado na repetição obsessiva da primeira linha do texto e a sua observação da repetição musical na *Appassionata* traz luz sobre muitos aspectos da poética beethoveniana: “The finale of the “Appassionata”, of course is a *ne plus ultra* of fixation, in part because its repetitions violently occupy every level of musical time, from note-to-note movement to the rhythm of the entire piece, and in part because its abrogation of the linear pattern of the sonata results in an almost unbearably tense demand for release from the texture of repetition. (The tension involved is so great that some performers omit the repeats in the finale, which eases the pressure at the cost of making nonsense of the music.)¹⁴⁹

A obsessiva repetição é ainda um facto real em outras obras de Beethoven, o primeiro andamento da Sinfonia 8 por exemplo, remetendo-nos para a expressão que Kramer aplica à *Appassionata*: fixação. O termo aplica-se muitas vezes em relação ao próprio Schubert e a canção “Mein” da *Schöne Müllerin* com as suas repetições musicais em “die geliebte Müllerin ist mein, ist mein” é prova disso, como anteriormente referi.

Mas no caso de “Irrlicht” e para citar o termo de Kramer a repetição não é “uncodified” isto é, o seu aparecimento apesar de repetir o texto apresenta motivações (códigos) de sentido muito afastados um do outro e não pode ser lida como momento de unificação mas antes como momento de disparidade. Senão vejamos: a primeira vez que Schubert apresenta a frase fá-lo começando apenas pela voz num ritmo quase marcial (figura rítmica de semicolcheia com ponto - fusa durante todo o compasso) ao qual o piano se junta no segundo tempo corroborando o ritmo da linha vocal sobre um acorde de dominante de ré maior – a relativa maior de si menor – e resolvendo para esta tonalidade. A impressão causada é de fanfarronice causada pelo efeito oco de um acorde óbvio de dominante tocado num ritmo pomposo de marcha, a “knee-jerk macho reaction” como se lhe refere Graham Johnson¹⁵⁰. Contudo na sua repetição Schubert utiliza a tonalidade principal de si menor com um acorde de tónica na segunda inversão, mantém o baixo (fã) mudando para a dominante e resolvendo em seguida para si desta vez no estado fundamental. A voz executa um melisma de oito fusas e culmina no terceiro tempo do compasso com

¹⁴⁹ Kramer, *Music and Poetry*, 53.

¹⁴⁹ Johnson, *Winterreise*, 43.

uma tercina de semicolcheias sobre as quais dá a ouvir um salto de sexta (sensível – dominante – sensível) e resolve desta vez para si menor. A distancia causada pela diferente enunciação da mesma frase não poderia ser maior. Aqui a repetição é de facto, codificada, e a sua leitura oferece, apesar do texto permanecer inalterado, diferentes níveis de interpretação. A fanfarronice dá lugar à dúvida e a oca explosão de auto suficiência é substituída por uma ternura que oferece de imediato uma visão oposta do “macho” que tinha acabado de se ouvir. Mais uma vez Johnson é eloquente: “The delicate tracery of the demisemiquaver melismas and the eloquent curve and stretch of the cadence remind us that he is a poet and artist – unbalanced perhaps, wounded certainly, but nevertheless a person of exquisite imagination and refinement. The interlude in the piano echoes the shape of these last two bars.”¹⁵¹

A segunda quadra do poema é uma repetição variada da primeira e a suprema mestria de Schubert no manusear da forma musical é evidente quando notamos a perfeição com que este escolhe o material poético para o mesmo tipo de repetição: em “alles eines Irrlichts Spiel” o ritmo de marcha coloca a questão como que acima de qualquer dúvida enquanto que a segunda vez que o ouvimos nos traz a impressão de dúvida sistemática.

A terceira estrofe da canção começa de um modo declamatório, quase o oposto das duas anteriores e parecendo, no seu tom peremptório, nada ter a ver com elas. Uma impressão ilusória como rapidamente nos daremos conta. A figura rítmica já conhecida e portadora de alguma certeza oca – semicolcheia com ponto/fusa – aparece logo no início e Schubert apresenta a tonalidade de si menor neste ritmo para depois introduzir um dó natural, o que transforma a harmonia num acorde de sétima diminuta sobre a sensível de mi menor fazendo-o automaticamente modular para esta tonalidade no compasso seguinte. Temos portanto um cromatismo na linha superior do piano que prossegue com um acorde de dominante que Schubert antecede de um sol resolvendo apenas no tempo seguinte para o fá – dominante de si. A linha superior do piano dá portanto a ouvir um cromatismo – dó, si, lá sustenido – para depois resolver para a tónica si. É interessante notar aqui algumas diferenças entre a primeira edição e o autógrafo: a dinâmica indicada para o início desta estrofe no autógrafo é de apenas *m/f* alterada posteriormente para *forte* e apenas para o piano o que naturalmente pressupõe que a voz adquira um tom mais declamatório; no entanto a

¹⁵¹ Johnson, *Winterreise*, 43

diferença maior reside no facto de Schubert modular, no autógrafo, não para si maior como na primeira edição, mas manter a tonalidade de si menor, a nota ré sobre a palavra *hinab* permanece natural e a resolução harmónica no compasso seguinte é para si menor, não havendo sombra de sustenido sobre o ré no acorde de piano. A alteração de tonalidade é assim posterior à concepção do Lied.

Para a conclusão de “Irrlicht” Schubert modula para dó maior quando se refere ao rio – Jeder Strom wird’s Meer gewinnen - uma constatação grandiloquente acompanhada de um *crescendo* e de uma acentuação sobre a dominante, o que contrasta singularmente com a segunda constatação de desgosto – Jedes Leiden auch sein Grab - aqui o compositor volta à tonalidade de si menor, levando-nos a concluir que o que são para o poeta imagens paralelas ou análogas são para Schubert imagens contrastantes. A duplicidade da afirmação de uma mesma frase com dois sentidos opostos que à pouco referi, tem aqui uma última representação, agora partindo de um texto diferente e explicitando, se necessário fosse, o que nas duas primeiras estrofes poderia ter ficado apenas subentendido.

“Irrlicht” é uma muito interessante canção, para além da sua óbvia importância no ciclo, por tornar claro um princípio que referi na introdução sobre o conceito de interpretação, e que se prende com o facto da enorme relevância que deve ser dada às diferenças, ou fissuras se quisermos, entre a leitura poética, que poderá parecer óbvia do ponto de vista literário, a quem quer que interprete, e a interpretação do texto feita pelo compositor, que pode, ou não, corroborar a impressão tida pela interpretação literária.

É ainda relevante nesta canção, o facto de mais uma vez nos defrontarmos com o problema posto pela articulação das tercinas com o ritmo binário. Como já referi, Britten opta aqui pela execução não simultânea dos dois enquanto que Brendel ou Richter permanecem fiéis a ela. John Reed acrescenta sobre esta matéria: “The song (“Irrlicht”) provides a nice demonstration of the fact that Schubert’s dotted notes are not always to be assimilated to the triplet rhythm in the voice. There is something symbolic about the rhythmic precision of the accompaniment set against the more lyrical line of the singer, so that it seems essential to preserve the rhythmical separation of the two in bars 13 and 35.”¹⁵²

¹⁵² Reed, *The Schubert Song Companion*, 448-449.

A minha pergunta permanece válida: qual a razão para estabelecer uma norma numa canção dentro de um mesmo ciclo (“Wasserflut”), para depois a ignorar três canções à frente?

V. 10. Rast - Repouso

Nun merk' ich erst wie müd' ich bin,
Da ich zur Ruh' mich lege;
Das Wandern hielt mich munter hin
Auf unwirtbarem Wege.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
Es war zu kalt zum Stehen;
Der Rücken fühlte keine Last,
Der Sturm half fort mich wehen.

In eines Köhlers engem Haus
Hab' Obdach ich gefunden.
Doch meine Glieder ruh'n nicht aus:
So brennen ihre Wunden.

Auch du, mein Herz, in Kampf und
Sturm
So wild und so verwegen,
Fühlst in der Still' erst deinen Wurm
Mit heißem Stich sich regen.

Só quando dou descanso ao corpo
Me apercebo do cansaço;
A caminhada animava-me
A desbravar o caminho.

Os pés não pediam descanso,
Muito frio para a imobilidade;
As costas não sentiam o peso,
O vento forte empurrava-me.

No casebre de um carvoeiro
Encontrei, enfim, abrigo.
Mas os meus membros não repousam
Tanto ardem as suas feridas.

Também tu, coração destemido,

No temporal e na luta,
Sentes nesta quietude
O aguilhão que te consome.

“Rast” é constituído por duas estrofes praticamente iguais e, como na primeira canção do ciclo, a construção musical é feita de modo a que o texto de ambas estrofes encontre na sua realização musical uma total adequação. Schubert concebe “Rast”

muito claramente como uma canção derivada de “Gute Nacht” mantendo a indicação de tempo “Mässig” e originalmente a mesma tonalidade: ré menor. Posteriormente escreve no autógrafo “NB Ist ins C moll zu schreiben”, cortando assim a ligação tonal à canção inicial mas mantendo a indicação de andamento. Penso que as razões para esta mudança se devem, para além do facto da tessitura se tornar demasiado aguda, à mudança de concepção do ciclo, não em doze mas em vinte e quatro canções, evitando o compositor deste modo uma recorrência tonal que poderia tornar uma a primeira parte do ciclo em detrimento das restantes doze canções. É necessário recordar-mos que “Einsamkeit”, a última das primeiras doze canções, também foi originalmente composta em ré menor tendo sido depois transposta por Schubert para a tonalidade de si menor. Desta forma Schubert retoma apenas a tonalidade de início mais uma vez na canção 18, “Der stürmiche Morgen” que contrasta abertamente com “Gute Nacht” e aparece como uma espécie de némesis em relação à canção anterior “Im Dorfe” escrita na tonalidade paralela de ré maior. Com esta mudança Schubert prolonga a unidade do ciclo (ou dependendo do ponto de vista: a sua disparidade) por mais catorze canções. Ao cortar com uma ligação demasiado óbvia feita com base numa tonalidade Schubert privilegia ao longo de toda a *Winterreise* uma unidade que é feita de elementos díspares variando ao longo das vinte e quatro canções que a compõem e vão aparecendo com o desenrolar da acção musical. Uma demasiada insistência numa tonalidade dentro de um limite circunscrito traria ao resto do ciclo problemas evidentes de filiação temática.

Com o seu peculiar humor britânico Gerald Moore comenta este facto limitando-se a dizer: “*Rast* was conceived in the key of D minor but on the original manuscript in Schubert’s own hand are written the words ‘Auch in C moll’. We are grateful for the consideration and are taking advantage of this indulgence by discussing the song in the lower key.”¹⁵³

Mas não é apenas na indicação de tempo que “Rast” apresenta semelhanças com “Gute Nacht”; as regulares quatro colcheias voltam a aparecer só que desta vez já não tão regulares assim: Schubert divide-as pelas duas mãos do piano – semínima na esquerda, colcheia, semínima na direita e novamente colcheia em *staccato* na esquerda – e marca uma acentuação sobre o tempo fraco do compasso. O resultado é sentirmos a irregularidade provocada pelo acento no tempo fraco e pelo *staccato*,

¹⁵³ Gerald Moore, *The Schubert Song Cycles*, 114.

apesar do movimento óbvio da música. Uma imagem musical de alguém que apesar de cansado não pára o seu movimento. Uma nova plataforma de entendimento será alcançada na canção 20, “Der Wegweiser”, na qual a uniformidade de ritmo retorna com a regularidade de “Gute Nacht”. Mais uma razão para crermos na intenção do compositor de dar uma uniformidade a *Winterreise*.

Constatamos que é neste momento que o viandante toma consciência do seu cansaço e da adversidade que o rodeia usando aqui a palavra “munter” com evidente ironia. Schubert responde à provocação modulando sobre esta palavra para mi bemol maior, modulação essa que não é mantida por muito tempo pois o compasso seguinte leva-nos de novo para dó menor. Esse mesmo compasso com as quatro colcheias harmonizadas é um eco ainda distante mas claro da escrita utilizada mais tarde em “Das Wirtshaus”, e é interessante que a primeira vez que ouvimos esse tipo de escrita seja sobre a palavra “unwirtbaren” que poderia ser traduzido como inospitaleiro; em “Das Wirtshaus” todo o poema ronda esse mesmo tema: numa pressuposta estalagem (o cemitério) o estalajadeiro não quer acolher o viandante que é impelido a prosseguir o seu caminho. Mais uma ligação temática.

Cada estrofe musical engloba duas quadras do poema e embora o movimento do piano se mantenha inalterável, Schubert guarda para o final de ambas estrofes as dinâmicas mais extremas: *stark* e *leise*, para fazer convergir sentimentos opostos. Os primeiros seis versos das duas estrofes da canção são tratados num contraponto com piano e voz estabelecendo um diálogo no qual o movimento de quatro colcheias nunca é posto em causa: a voz livre de acentos entrega-se ao texto sem uma indicação de dinâmica e sem praticamente nenhuma outra figura que não uma sucessão de colcheias ou colcheias com ponto e semicolcheias, apenas interrompidas pelo final das frases, em quatro ou duas semicolcheias e semínimas. Os dois últimos versos de cada estrofe trazem uma quebra à monotonia propositada pelo andamento regular: na primeira estrofe a sensação de leveza implicada pela indicação dinâmica, é contrariada pela escrita harmónica e melódica, um melisma em semicolcheias aparece na voz - é evidente o parentesco entre este e os melismas ouvidos em “Irrlicht” - sobre um acorde de sétima diminuta na sensível, mantido durante três compassos para resolver não para dó menor como esperado, mas, numa cadência interrompida, para lá bemol maior o sexto grau de dó menor (compassos 21 a 23 e 51 a 53), retornando no compasso seguinte, não a um acorde de sétima diminuta mas a um acorde de sexta

alemã, insidiosamente parecido com um acorde de sexto grau, desta vez sobre a quinta de lá bemol onde permanece não três mas quatro compassos, para finalmente resolver na tonalidade principal (compassos 26 a 29 e 56 a 59).

The image shows two systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The lyrics are in German. The first system covers measures 26-29, and the second system covers measures 56-59. The vocal line has dynamic markings '(leise)' and '(stark)'. The piano accompaniment has markings 'cresc.', 'f', and 'p'.

(leise) Ste-hen; der Rü-cken fühl-te__ kei-ne__ Last, *(stark)* der Sturm half fort mich we-hen,

der Rü-cken fühl-te__ kei-ne__ Last, der Sturm half fort mich we-hen.

“Rast” – cc. 20-31.

Este acorde de sexta alemã é na verdade um acorde de nona ao qual se subtrai a fundamental (ré – segundo grau) deixando neste caso as notas – fá sustenido (terceira do acorde alterada para sensível da dominante - sol), lá bemol, dó e mi bemol, – o acorde é usado na segunda inversão e tem o efeito, no caso de Schubert “perverso”, de funcionar harmonicamente como uma dominante; a sua utilização é conhecida pelo menos desde Bach mas a ambiguidade tonal que carrega torna-o uma escolha frequente dos românticos e dos pós-românticos sendo usado por Schubert com evidente virtuosismo. O alívio dado pelo vento, na primeira estrofe, não é neste caso e pelas razões que referi, motivo de satisfação.

A estrutura estrófica da canção, vem também clarificar as diferenças entre Schubert e Müller. Na segunda estrofe, a permanência no abrigo do carvoeiro traz, para Müller, algum repouso, não obstante o facto “dos seus membros não repousarem”. Provavelmente qualquer outro compositor teria aproveitado a

“oportunidade” poética para desenvolver musicalmente uma outra ideia. Schubert pretende exactamente o contrário: com inalterável e implacável continuidade, o compositor dá-nos a melhor imagem musical da profunda infelicidade que motiva o personagem que canta. Apesar de, única vez em todo o ciclo, alguém (mesmo invisível) o acolher, esse acolhimento tem com ele desde o primeiro momento, uma perspectiva de fracasso. Schubert lê o texto de Müller de forma impiedosa e propõe uma leitura ainda mais radical do estado emocional do narrador.

A estrutura estrófica é neste caso um “grito” da mais exemplar independência. O caminho mais árduo é aquele que Schubert escolhe, e a mesma música (com ligeiras modificações, para se adaptar à prosódia das duas estrofes seguintes) com um texto diferente, possui uma força dramática que seria negada caso o compositor apresentasse aqui uma obra *durchkomponiert*. A repetição tem neste caso, que ser vista como uma superior execução da vontade. O desejo de aniquilamento é aqui muito claramente representado pela primeira vez no ciclo. Capaz de gerar estímulos diferentes e de partir para novos pressupostos a “repetição romântica”, como lhe chama Lawrence Kramer, é motivo de desenvolvimento que uma continuidade musical não refletiria de modo tão claro. Schubert tem na canção “Rast” um exemplo flagrante e é esse mesmo tipo de leitura que podemos fazer na *Lulu* de Berg, quando este escolhe para a representação final dos três clientes de Lulu no terceiro acto, a música que tinha acompanhado os três maridos desta no primeiro acto da ópera, com especial destaque para o Dr. Schön – o grande amor de Lulu e o único que é por ela assassinado. Schön regressa no final, na pele de Jack the Ripper, e o dueto final de ambos – de excepcional intensidade – mais não é do que uma elaboração sobre a repetição da música que os acompanha ao longo do primeiro acto. Estou de acordo com L. Kramer quando este comenta que Lulu é, de algum modo, o culminar da repetição romântica, repetição essa que é muito facilmente detectável em “Rast”. Diz Kramer: “Lulu’s power, throughout the opera, has been the power of Romantic repetition itself, which she generates as the object of erotic obsessiveness. In the end, that same repetition is her nemesis: it consumes everything, even its own source.”¹⁵⁴

Evidentemente que a tarefa de convir a ideia do compositor manuseando um texto diferente com uma mesma música, não é fácil, como referi na introdução sobre interpretação. Contudo parece-me que na *Winterreise* o compositor deixa na

¹⁵⁴ Kramer, *Music and Poetry*, 55.

adequação musical ao texto, menos margem para dúvidas do que na *Schöne Müllerin* por exemplo. Em “Rast” a primeira exclamação *leise* pode vir acompanhada de surpresa, é a primeira vez que ouvimos a mudança harmónica para a sétima diminuta da sensível e o texto – der Rücken fühlte keine Last – não possui ainda a dramaticidade escondida do seu parente na estrofe seguinte – fühlst in der Still erst deinen Wurm. A resposta *stark* a estas afirmações tem que partir de uma opção interpretativa clara na assumpção de um contraste entre as duas estrofes: os intérpretes podem ou não imprimir um clímax emocional em “Rast” ou, simplesmente, executar o *forte* como uma prossecução de um estado emocional que é revelado aqui mas provém de muito atrás. Como diz José Ribeiro da Fonte num texto sobre a *Winterreise*: “em *Viagem de Inverno* somos logo no primeiro número colocados perante um processo terminado; o eu poético enceta a seguir um percurso, uma viagem ao interior de si próprio; não se trata aqui de narrar, mas sim de se narrar; do processo exterior passamos ao processo interior, da descrição passamos a uma narratividade intrínseca, a um espaço de referência externa sucede um espaço de auto-referência.”¹⁵⁵ Este movimento interior impede, no meu entender, grandes elucubrações exteriorizadas por grandes climaxes nesta canção e de um modo geral em toda a *Winterreise*.

Não referi ainda aqui uma das mais “originais” versões que conheço da *Winterreise*: a de Jon Vickers/Geoffrey Parsons¹⁵⁶. A gravação decorreu em Paris em 1983 e está longe de ser consensual. Parsons manifestou-me o seu desagrado com ela e, segundo Jeannie Williams¹⁵⁷, também Vickers não se entendeu com o pianista. E no entanto a gravação existe e constitui um muito interessante documento. Não é o espelho de correcção de Fischer-Dieskau ou Schreier mas sim o ciclo visto à luz de um grande cantor de ópera que descomplexadamente traz para ele a sua vasta experiência em encarnar de forma extraordinária vários papéis operáticos. Na minha opinião ninguém até hoje conseguiu igualar as encarnações de Vickers de Tristão, Otello, Canio, Siegmund ou Parsifal. Ainda segundo Williams foi sugerido que a cena de loucura de Peter Grimes fosse a vigésima quinta canção desta leitura da *Winterreise*. Parsons achava a leitura sentimentalista e nada em conformidade com a

¹⁵⁵ José Ribeiro da Fonte, *Winterreise* (notas de programa, CCB 28 Fevereiro 1994).

¹⁵⁶ Jon Vickers/Geoffrey Parsons, *Winterreise*, Emi, 1984

¹⁵⁷ Jeannie Williams, “A Winter’s Journey”, em *Jon Vickers A Hero’s Life* (Boston:Northeastern University Press, 1999), 250.

sua visão do ciclo mas talvez esta dicotomia de duas leituras numa só seja uma razão acrescentada ao seu interesse. É Tristão quem canta Schubert aqui, a veemência e ímpeto com que Vickers se apropria literalmente da música são consentâneas com a extropecção de um músico que sabe que tem que atravessar muitos metros e um fosso de orquestra para atingir o público com a sua verdade (e em Vickers é mesmo de verdade que se trata), e o contraste com a contenção manifestada na parte de piano torna-se por isso num duelo, talvez mais do que num dueto, que molda o canto sem contudo lhe retirar um átomo de intensidade.

Estas qualidades, ou excessos se quisermos, estão bem presentes em “Rast”: Parsons inicia a canção apresentando um tempo lento mas não arrastado e invariavelmente acentuado, como está escrito, no segundo tempo do compasso. O piano vai observar judiciosamente as dinâmicas, nunca mais que *forte* e apenas *pianíssimo* onde está escrito, criando uma atmosfera de desânimo que retrata fielmente a desesperança musical. Vickers “agarra” o texto e a música de forma diferente: nem sempre se ouvem os seus *tt*’s a terminar as palavras e o tempo, não fosse tão habilmente guardado por Parsons, poderia parecer errático. Mas o que se perde com esses “detalhes” ganha-se em expressão dramática, nunca ouvi a não ser aqui um diminuendo tão expressivo em “auf unwirtbaren Wege”, nem uma tal veemência na exclamação das frases com a indicação “stark” como aqui. E se ouvidos mais puristas se podem escandalizar com o quase portamento em “ihre Wunden” somos forçados a pensar que aqui, e com essa expressão que só um enorme artista pode e sabe dar, essas “Wunden” sangram e recordam-nos de Amfortas. É aqui que desemboca esta *Winterreise*.

No seu livro *Mythologies*, Roland Barthes acusa Gérard Souzay de acentuar excessivamente a fonética de modo a explicitar o conteúdo do que é cantado – “ayant, par exemple, a chanter une *tristesse affreuse*, il ne se contente ni du simple contenu sémantique de ces mots, ni de la ligne musicale qui les soutient: il lui faut encore dramatiser la phonétique de l’affreux, suspendre, puis faire exploser la double fricative, déchaîner le malheur dans l’épaisseur même des lettres”¹⁵⁸; a esse “exagero” Barthes chama pejorativamente a “arte vocal burguesa”. Essa vontade de tornar claras as intenções do compositor tornariam segundo Barthes a obra musical em algo de inutilmente demonstrativo uma vez que “ il en est de la musique comme

¹⁵⁸ Roland Barthes, “L’art vocal bourgeois”, *Mythologies*, (Paris: Éditions du Seuil, 1957), 169.

des autres arts, y compris la littérature: la forme la plus haute de l'expression artistique est du côté de la literalité, c'est-à-dire en définitive d'une certaine algèbre: il faut que toute forme tende à l'abstraction, ce qui, on le sait, n'est nullement contraire à la sensualité.”¹⁵⁹ Barthes recusa positivamente que as sensações por onde passa a adequação texto/música lhe sejam apresentadas de forma óbvia. A minha opinião face a estas afirmações é a de que a apresentação de qualquer texto cantado deve ser inteligentemente acentuada de modo a que as intenções do compositor, e refiro-me absolutamente ao compositor e não ao poeta, possam ser entendidas por um público mais vasto que mesmo não tendo conhecimento da língua em que se canta, possa intuir as intenções “interpretativas” do compositor, como afirmei na introdução a este trabalho. A leitura “branca” torna-se assim um instrumento talvez correcto mas perigoso por poder alhear, ao fim de um certo tempo, um público menos esclarecido ou musicalmente menos interessado. E por outro lado a “interpretação burguesa” que Barthes pejorativamente denuncia talvez seja a mais apropriada para a esmagadora maioria burguesa que constitui maioritariamente o público actual das salas de concerto. No capítulo três do livro *A música do séc. XIX* Carl Dahlhaus escreve demoradamente sobre a frágil fronteira entre Romantismo e Música *Biedermeier* dizendo que esta trás mais dificuldades que percepções. Uma dessas dificuldades poderá ser o considerar Schubert um compositor romântico e ter também a percepção de que as schubertiadas podem ser tomadas como um fenómeno intrinsecamente *Biedermeier*. O tópico pode ser aqui adaptado entre o significado de insulto que tem para Barthes a designação de “arte burguesa” e a maneira verdadeira se bem que por vezes exagerada de apresentar essa verdade.

A introdução deste tópico a propósito da interpretação de Vickers prende-se com o facto de Barthes louvar, em detrimento de Souzay, as interpretações de Charles Panzéra pela sua arte de “dizer” sem exageros o texto poético. Ora Panzéra, indiscutivelmente um imenso cantor, utiliza muitas vezes meios expressivos que podem também ser considerados “excessos”, como por exemplo o recorrer amiúde a portamentos, procedimento usual na época do cantor mas hoje considerado de gosto duvidoso. Esses portamentos são banidos das interpretações correntes – Fischer-Dieskau acima de todos – mas totalmente integrados por Vickers que, como referi, os transforma num meio de expressão particularmente eficaz. Provavelmente agradaria a

¹⁵⁹ Ibid.

Barthes, um pensador sempre controverso, a existência deste paradoxo: o cantor mais diametralmente oposto a qualquer noção do “estilo de Schubert” seria talvez o que mais se aproximaria da letra poética da *Winterreise*.

V. 11. Frühlingstraum – Sonho de Primavera

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schrien die Raben vom Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb' und Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonne und Seligkeit.

Und als die Hähne kräten,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.

Sonhava com flores coloridas,
Como as há no mês de Maio;
Sonhava com prados verdes,
Com o cantar da passarada.

E quando os galos cantaram,
E os meus olhos se abriram;
Estava ali frio, estava escuro,
Gritavam corvos no telhado.

Que pintor foi, que pintava,
Folhas verdes na janela?
Vós troçais do sonhador,
Que viu flores no Inverno?

Sonhava amor correspondido,
Por uma linda rapariga,
Sonhava carícias e beijos,
Felicidade e delícia.

E quando os galos cantaram,
O meu coração despertou;
Sento-me agora sozinho
E vou pensando no sonho.

Die Augen schließ' ich wieder,	Os olhos volto a fechar,
Noch schlägt das Herz so warm.	O meu coração bate ainda.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?	Quando reverdecereis, folhas na janela?
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?	Quando voltarei a ter o meu amor nos braços?

Comprovamos pelo poema desta canção, que a motivação de prosseguir caminho tão claramente indicada por Schubert em “Rast”, é apenas psicológica. O viandante permanece algum tempo no abrigo do carvoeiro, aí repousa e sonha o conteúdo deste poema. A partir daqui não mais o encontraremos dentro de portas. O pormenor tem alguma importância quando nos damos conta que “Frühlingstraum” é, até agora, a primeira canção que começa de forma declaradamente melódica e diatónica, como se de alguma maneira, e apesar das suas vicissitudes, quem narra tivesse nesse sonho um curto momento de felicidade (ou de conforto). A erupção melódica transporta-nos de facto para uma atmosfera musical que estranhámos, de tal forma ela está afastada de tudo o que ouvimos até então. Mesmo em canções anteriores cujas melodias depois associamos ao ciclo, o seu carácter melódico não é estabelecido logo no início, em “Der Lindenbaum” por exemplo, a famosa linha melódica de que fala Thomas Mann aparece depois de uma introdução cuja reprodução melódica não é evidente, e em todas as canções de marcha, aqui utilizo o termo no sentido de andamento, o que retemos é muito mais o ímpeto que nos impele para a frente do que a linha melódica *per se*. Do ponto de vista estritamente musical temos a mesma sensação ao ouvir a sonata *Waldstein* de Beethoven ou a primeira cena de *Das Rheingold* de Wagner; em Beethoven, o gigantesco *ostinato* rítmico que constitui o cerne de todo o primeiro andamento dá lugar a um *Adagio molto* - um estudo harmónico sem um tema propriamente dito, que funciona como uma longa introdução ao terceiro andamento, um *Rondo* onde pela primeira vez ouvimos logo ao início um tema melódico fulcral para o desenvolvimento de todo o final. A *Waldstein* aparece assim como uma obra cujo enfoque é em primeiro lugar rítmico, depois harmónico e finalmente melódico. A força intrínseca desta melodia, e a forma como ela nos é apresentada, é intensificada pela ausência de apresentação semelhante nos dois andamentos que a antecedem. Algo de similar se passa também na *Sexta*

Sinfonia, com o aparecimento do hino de louvor depois da pujança orquestral desenvolvida, sem um tema melódico propriamente dito, na descrição da tempestade que o antecede. Wagner institui os mesmos pressupostos ao iniciar *Das Rheingold* com o prelúdio apenas composto pelo acorde de mi bemol maior até apresentar apenas no final da primeira cena, a primeira verdadeira linha melódica como representação do ouro pelas Filhas do Reno.

“Frühlingstraum” tem assim em todo o ciclo um carácter de algo extraordinário, carácter esse que partilhará mais tarde com “Täuschung” que também acabará por se revelar como ilusório.

Schubert adopta como forma exactamente o correspondente à estrutura do poema: duas estrofes iguais às quais correspondem três secções: a primeira onde é expresso o sonho, a segunda o correspondente despertar para uma realidade cruel e a terceira a constatação da sua infelicidade.

A canção está escrita em lá maior e a indicação de andamento no início é *Etwas bewegt*. Como referi Schubert inicia a canção com a melodia no piano e a sua execução é de extrema dificuldade para conseguir o equilíbrio entre melodia, na mão direita, e acompanhamento, na mão esquerda, uma vez que esse acompanhamento é contínuo, num compasso de seis por oito, e constituído por duas colcheias em *legatto* e uma em *stacatto*, contrapondo-se a uma linha melódica cuja delicadeza não pode em nenhum momento ser posta em causa por um eventual falso acento que o desenho movimentado da esquerda possa cometer. Relevante é ainda na primeira parte da melodia começada na dominante, o salto de sexta maior, intensificado por uma apogiatura, intervalo esse que vai alargar em muito o âmbito melódico e contribuir para que o retorno à tónica na segunda secção seja acompanhado de mordentes cujo carácter barroco é evidente. Podemos vê-los como um regresso ao passado, uma ironia de Schubert. É também interessante que esse salto de sexta cuja importância é tão grande na apresentação pianística da canção, seja apenas uma progressão natural da melodia quando esta é repetida pela voz. Este facto deve-se à exacta vontade do compositor que nos aponta a sua importância a primeira vez que a ouvimos, reforçando-a com uma *apogiatura*: deixamos assim de ter apenas o intervalo mi/dó sustenido para termos mi/mi/dó sustenido: é o âmbito e a insistência nesta sexta que a transforma em algo de excepcional. Schubert escolhe propositadamente ignorar este facto quando a mesma é repetida pela voz, aqui trata-

se de continuar algo cujo início já conhecemos, e desvendar a sua continuidade. Para este facto contribui também o piano que passa a repetir o acompanhamento inicial ouvido na mão esquerda mas agora “domado” por um ritmo igual de três colcheias ligadas em cada tempo. Harmonicamente oscilamos apenas entre tónica, subdominante e dominante até ao final desta secção.

A partir daqui a mudança é radical e a base estável de acompanhamento no piano desaparece por completo. A transição para a segunda secção *Schnell* é abrupta; Schubert inicia-a na tonalidade de mi menor, e mi é a dominante de lá, sem qualquer aviso e a mudança de ambiente é ainda intensificada pelo aparecimento de acordes sacudidos no piano que comentam de forma eficaz o despertar narrado. A noção de despertar de algo idílico para um pesadelo não podia ser mais eficaz. O canto dos pássaros tão eloquentemente dado na primeira secção por um melisma sobre as notas do acorde de lá maior na palavra *Vogelgeschrei* (e é interessante reparar que a diatonicidade seja apresentada sobre a palavra *Schrei* num claro desmentido do seu significado), é substituído por dissonâncias acentuadas por uma tercina de semicolcheias na última colcheia do tempo forte do compasso; essas dissonâncias acabam por resolver para a tonalidade paralela de lá menor cujo arpejo ouvimos de forma estridente e acentuada no final da secção.

A terceira secção *Langsam* é igualmente apresentada sem transição. Do mundo terrífico e real passamos agora para uma pungente secção que regressa à tonalidade de lá, Schubert inicia-a em lá maior para concluir em lá menor, onde são postas as questões que o levam de volta ao horror da presente situação. A desolação musical é pintada em termos parecidos com a segunda secção da canção de Mignon já referida: *Nur wer die Sehnsucht kennt*: embora aí a uma nota da esquerda corresponda depois, em contratempo, uma harmonia.

Langsam

Doch an den Fen - ster - schei - ben, wer mal - te die Blät - ter... da?

Langsam

pp

legato

“Frühlingstraum” cc. 27/32

Mignon.

Al - lein und ab - ge - trennt von al - ler Freu - de, seh' ich an's Fir - ma - ment nach je - ner... Sei - te.

Pianoforte.

pp

Nur wer die Sehnsucht kennt cc. 16/21

No caso de “Frühlingstraum” Schubert opta por apresentar mais do que uma nota na esquerda mas as harmonias resultantes são sempre confrontadas com uma correspondência na direita que não é síncrone e cujo desenho, repetido pela apresentação sistemática da mesma nota (numa primeira vez a nota lá é repetida por nove vezes e é seguida por uma insistência de onze notas de mi – sucessivamente a tónica e a dominante da tonalidade), reforça a atmosfera de completo desânimo. Esse desânimo é ainda reforçado por uma extraordinária modulação para ré menor, a subdominante de lá menor, depois da voz ter começado a frase “Ihr lacht wohl über den Träumer”: temos assim a palavra “Ihr” ainda sobre a primeiras inversão de lá maior para depois literalmente cairmos em “lacht” sobre o acorde de ré menor e aqui no estado fundamental mas com a terceira, fá natural, dobrada pela mão direita. Tanto na primeira como na segunda estrofes a adequação desta modulação é perfeitamente exemplar. Se na primeira, a tonalidade de ré menor e subsequentemente de lá menor, caem no ponto preciso para ilustrar a mais profunda melancolia, na segunda estrofe o efeito não é menor ao acentuar a impossibilidade das “folhas” de gelo na janela se

tornarem verdes. Por um mesmo processo harmónico Schubert consegue dois efeitos surpreendentes pelo seu imediatismo e economia.

É também interessante que numa canção de mudanças abruptas, nesse sentido a mais radical de todo o ciclo, Schubert tenha apenas introduzido uma ligação entre a primeira e a segunda estrofes da canção, a terceira e a quarta quadras do poema: depois de no final da terceira secção a tonalidade de lá permanecer incerta, Schubert resolve a dominante apenas com Lá em vários registos do poema, a tonalidade de lá maior regressa num arpejo dado já no tempo inicial “Etwas bewegt”. A insistência em determinadas notas – os lá e mi que iniciam a terceira secção e mais uma vez os lá que a terminam – são ecos evidentes do caminhar que percorre todo o ciclo e que aqui encontramos de forma totalmente inesperada.

Arnold Feil interroga-se sobre a possibilidade de “Frühlingstraum” poder ser tomado como “quase” uma canção independente uma vez que, pelo seu carácter de excepção e pela diferente estrutura melódica, poderia fugir ao ambiente genérico da *Winterreise*, chegando à conclusão que a realidade angustiada que este transposta, e mais angustiada é quando surge depois de ter sido desmentida, é razão suficiente para a sua ocorrência nesta altura do ciclo, assim como o relativo “repouso” da errância recorrente ao longo das vinte e quatro canções¹⁶⁰.

Apesar de concordar de forma genérica com as razões do autor – a especificidade desta canção e a sua colocação no interior do ciclo – penso que Schubert, como acima referi, não abandona aqui totalmente a marcha ou se a abandona é apenas em sonho, a dura realidade, representada aqui pelas várias notas repetidas, recorda-lho insistentemente.

No livro *The Sense of Music*, Raymond Monelle comenta o facto da apropriação de um texto poético por um compositor poder contrariar ou enfatizar o sentido genérico do poema. Diz Monelle: “In the musical setting of words, appropriateness is attained by matching musical and poetic topics in a more or less valid way, either to place music and text in unison, to allow music to reflect ironically on the text, to contradict the text, or merely to enclose the text in an aura of rhetoric, eloquence, or persuasion.”¹⁶¹ Cito esta frase de Monelle pois penso que podemos

¹⁶⁰ Feil, *Schubert*, 123-124.

¹⁶¹ Raymond Monelle, “The worldless song”, em *The Sense of Music*, (Princeton: Princeton University Press, 2000), 19.

detectar ao longo da *Winterreise* estes vários tratamentos musicais: logo em “Gute Nacht” o início dá-nos a correspondência referida pelo autor e a quarta estrofe essa irónica reflexão sobre o texto de que também já falei, deixando o caso da contradição do texto e da aura retórica ou persuasiva para “Rast” e “Frühlingstraum”.

De facto “Frühlingstraum” e a canção anterior, “Rast”, são exemplos de como é possível contradizer um poema - a noção de movimento em “Rast” – ou através da música envolve-lo numa aura de eloquência tão crível que, apesar da concordância, nos encontremos, depois do tratamento musical, perante um objecto artístico completamente novo.

Comento mais uma vez o barítono Dietrich Fischer-Dieskau e as suas várias versões do ciclo para referir a diferente aproximação que Dieskau faz a esta canção. Das várias versões com Moore podemos constatar que a mais agressiva, onde o poder da palavra se torna mais penetrante e o despertar mais desesperado, é a segunda versão realizada para a EMI em 1963; cantor e pianista parecem ter reflectido sobre o valor dinâmico de “Frühlingstraum” e apresentam uma versão mais equilibrada em 1972 onde a estridência do despertar é equilibrada por um terceira e sexta estrofes executadas com um cuidado inexcedível, mesmo falando destes músicos. Não é de admirar que não tenham voltado a repetir a gravação. Ficamos com a impressão de que aqui já está tudo dito.

Fischer-Dieskau voltará ao ciclo com outros parceiros e a violência da versão de 1963 explode outra vez mas em 1978 com Maurizio Pollini. Mas penso que as razões desta explosão emotiva se devem mais ao confronto do que à cumplicidade. Voltarei a este assunto mais tarde em “Der Wegweiser”.

V. 12. Einsamkeit - Solidão

Wie eine trübe Wolke
Durch heitre Lüfte geht,
Wann in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:

Como uma nuvem escura
Que passa no ar sereno,
Quando a leve brisa sopra
Na ramagem dos abetos:

So zieh ich meine Straße
Dahin mit tragem Fuß,
Durch helles, frohes Leben,
Einsam und ohne Gruß.

Assim faço o meu caminho,
Passo a passo de cansaço,
Pela brilhante e alegre vida,
Solitário e sem consolo.

Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht.

Ah, o ar tão plácido!
Ah, e o mundo luminoso!
Se a tempestade rugisse,
Era menos desgraçado.

Em “Einsamkeit” o Viandante regressa de novo ao exterior e depreende que a breve permanência e descanso numa casa, não trouxe nem outra disposição, nem revigoramento de forças, pelo contrário, encontramo-lo aqui no estado da mais profunda depressão. Susan Youens é particularmente acutilante na observação deste poema de Müller e comenta o facto perturbador das analogias apresentadas para manifestar a sua alienação, serem feitas invariavelmente sobre natureza não humana (o narrador como *trübe Wolke* ou *mattes Lüftchen* e os “mais vitais ou energéticos” como refere Youens, como *heitre Lüfte*) Outro facto importante referido pela autora, é o uso do diminutivo em *Lüftchen*, aqui um sinal de menoridade contrastando com o uso que Müller faz dos diminutivos em *Die Schöne Müllerin*, aí significando uma relação implícita de ternura e confiança com a natureza¹⁶². Toda a depressão se revela neste poema, como Youens refere: “At the center of the poem is the bright/dark polarity of the “dark cloud” and the “bright, happy life” trough which the wanderer passes. (...) The wanderer does not speak of “people” but of “life” in implicit recognition that his own deadened, alienated existence is not truly living. He is so separated from others that they do not even acknowledge his presence; for all his difference, he is invisible to others”¹⁶³

Youens destaca ainda um pormenor de grande importância na escrita poética: a omissão do verbo das duas lamentações na última quadra do poema. De facto a presença do verbo traria a confirmação de que para ele o ar também estaria “plácido e

¹⁶² Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 217.

¹⁶³ Ibid, 217-218.

¹⁶³ Ibid, 218.

o mundo luminoso”. A sua omissão corta-nos esta perspectiva e como Youens inteligentemente refere: “The wanderer does not say “Oh, that the breeze *is* so peaceful! Oh, that the world *is* so light!” because for him, they are not.”¹⁶⁴

Outro facto importante prende-se com a mudança de tempo detectada no poema: percebemos pelo texto que a violência do Inverno está temporariamente ausente e que é possível pressentir a Primavera pelo “ar plácido” e o “mundo luminoso”, mas justamente esses elementos contribuem para aumentar a sensação de isolamento do narrador, uma vez que o seu estado de espírito entra em absoluta colisão com eles. Desta forma é tornada clara a alienação que em breve tomará conta do protagonista uma vez que a Primavera sonhada na canção anterior, uma vez manifestada contribui não para o apaziguamento mas antes para uma intensificação de sofrimento. Tivesse Schubert terminado aqui o ciclo, como era previsto, e deixaríamos o viandante sozinho e desesperado no seu caminho.

A prossecução do ciclo é a razão pela qual Schubert transpõe “Einsamkeit” de ré menor – a tonalidade de “Gute Nacht” – para si menor; na sua forma original as duas últimas canções do ciclo espelhariam do ponto de vista tonal, as duas primeiras, o terminar de “Frühlingstraum” em lá menor seria uma contrapartida de “Die Wetterfahne”, também escrita nesta tonalidade, e “Gute Nacht” teria o seu eco tonal em “Einsamkeit”. No autógrafo, ainda na tonalidade original podemos ver escrito pela mão de Schubert a palavra *Fine*.

Mais uma vez Richard Kramer aproveita para comentar as verdadeiras razões “tonais” que levam Schubert a transpor “Einsamkeit”. Descontando as habituais (neste autor) picardias contra Susan Youens, Kramer apresenta razões válidas para o sucedido: “In more than one sense, the transposition of *Einsamkeit* from D minor to B minor has a troubling aspect. On the face of it, the decision must have been coincident with the undertaking of the composition of part II; the transposition away from D minor “negates the closed tonal circle of the original twelve-song cycle” as Susan Youens puts it. Considerably more than the “closed tonal cycle” is affected, for *Einsamkeit* plays on earlier songs on various levels. The affinity with *Gute Nacht* extends beyond the shared D minor. In its opening chords, staggered between the hands in just that way, *Einsamkeit* seems to suggest a final disintegration of the

¹⁶⁴ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 218.

“gehender Bewegung” that characterizes the very same chords at the outset of *Gute Nacht*.¹⁶⁵ Essa relação é, de facto, de extrema importância mas, mais uma vez, R. Kramer complica extraordinariamente as coisas ao afirmar em seguida que com a mudança de tom “affinities vanish” mas outras são ganhas uma vez que a terminação da canção, que ganha na transposição uma frase final diferente, nos remete (ou remeteria) para a canção final “Der Leierman”, não tivesse esta também sido transposta por Schubert. Por aqui podemos detectar que R. Kramer força uma noção que pode ser muito interessante (e é-o de facto) mas que, do meu ponto de vista, não corresponde ao modo de trabalho de Schubert. São vários os processos de unificação e querermos forçar um em detrimento de outros não me parece válido.

Nesse aspecto Graham Johnson como músico prático que é, tem uma opinião com a qual não posso deixar de concordar e que é a de que

“the final impression is of a composer sensitive to key relationships, though not obsessed with them.” E continua: “As he moved from one song to the next, Schubert certainly bore tonality in mind as a means of heightening a sense of sequence or contrast. But to ascribe to the whole of *Winterreise* a pre-meditated and masterful tonal ground plan, such as one may discover in some of Schumann’s cycles, seems pointless. Of course some of the key-sequences in the work seem crucial (for instance, keeping the last two songs in the same tonality), and it is unarguable that performances in the composer’s original keys (whichever, in this case, one judges them to be!) are preferable, if at all possible. But the power of Schubert’s music, and the cumulative sense of the cycle’s unity, has always been more dependent on the quality of the singing and playing than on key relationships preserved at all cost’s, especially at the expense of vocal comfort. When it came to singers Schubert was, above all, a practical man.”¹⁶⁶

Schubert começa “Einsamkeit” no já conhecido movimento de andar mas, de todas as canções com este início, esta é aquela cujas características não podem deixar dúvidas em relação ao enorme desalento que a percorre: num compasso de 2/4 as quatro colcheias que a compõem estão agrupadas por grupos de duas colcheias – duas na esquerda e duas na direita – repetidas em *legato* e deixando apenas ouvir um resquício de melodia no terceiro compasso quando, no tempo fraco, ouvimos uma acentuação e uma figura rítmica de colcheia e duas semicolcheias sobre um acorde de sétima diminuta na subdominante.

Schubert prepara meticulosamente o esforço sobre-humano que o grito final representa: na primeira quadra, a representação das várias forças naturais, é dada por uma frase melódica baseada nas harmonias ouvidas na introdução e cuja extensão não

¹⁶⁵ Kramer, *Distant Cycles*, 166.

¹⁶⁶ Johnson, *Winterreise*, 53.

excede a oitava (de dó a dó) e que começa na nota central da tessitura (um fá); o salto de quinta ouvido é preparado pela quarta que o antecede e o torna menos notório; já na frase seguinte quando começamos a entrar em território ainda mais pessoal, o Viandante fala pela primeira vez aqui na primeira pessoa, a frase melódica é lançada de forma mais abrupta, em vez da preparação para o salto sempre sobre a tônica o Viandante canta intrepidamente as notas de um acorde de sétima da dominante para depois se deter cansado, sobre a tônica que é duas vezes retardada pela harmonia do piano. O esforço é consideravelmente grande uma vez que o final da frase não é harmonizado, um processo utilizado por Schubert em momentos que se revelam mais tarde, como portadores de grande violência como acontece em “Die Wetterfahne”. Este modelo de frase é repetido para as duas linhas seguintes da segunda estrofe e o uníssono que conclui a frase remete-nos para a parte final da canção, sendo que a terceira quadra é repetida ocupando estas duas estrofes (a terceira quadra e a sua repetição) toda a segunda metade de “Einsamkeit”. Esta inicia-se com um trémulo sobre um acorde de sétima diminuta – uma cadência suspensiva à dominante - a começar em *forte* e com a indicação de *crescendo* e *diminuendo*, efeito único em todo o ciclo, e termina num simples acorde *piano* seguido por uma figura musical com nítidas filiações na figura de retórica *Seufzer* (um fá oitavado e acentuado seguido de um mi e com a indicação dinâmica de *Forte piano* e rodeado de pausas) sintomática de que alguma coisa bastante mais radical se vai seguir. Essa figura de meio tom é anunciada no trémulo da mão esquerda com a nota superior fá a resolver para mi seguida da voz que canta sobre a palavra *ruhig* as notas si e lá. Schubert adia ainda o climax ao repetir mais uma vez todo o processo fazendo-o assim corresponder às duas exclamações de início da última quadra. Finalmente uma série de tercinas de semicolcheias irrompe literalmente como representação da tempestade, culminando na dominante de dó; aqui como imagem musical da palavra *elend* na frase “war ich so elend nicht”, Schubert apresenta o pequeno motivo ouvido na introdução (colcheia e duas semicolcheias descendentes) e depreendemos, porque Schubert, e não Müller, repete as palavras “so elend”, que o que parecia apenas um elo de ligação entre a introdução do piano e o início da linha vocal, era afinal todo o cerne poético da canção – a constatação da sua infelicidade; da dominante de dó passamos para o equivalente enarmónico que é a sexta alemã de si menor resolvendo finalmente para esta tonalidade. Toda esta sequencia é reiterada começando um tom abaixo até subir para lá maior (que se pode ouvir como a dominante de ré) – um

efeito surpreendente que torna ainda mais dramática a repetição – e que justifica por si só a transposição ao enfatizar, subindo uma terceira maior, a palavra *elend* na última vez que é cantada. Na versão original Schubert mantinha a mesma nota da estrofe anterior.

“Einsamkeit” é, com a sua economia de meios, um estudo extraordinário sobre progressão dinâmica. As quatro estrofes – e musicalmente conto a repetição como uma outra estrofe – dão de uma maneira clara a intensificação de força (e desespero) que gradualmente vai invadindo a obra: depois do desalento da introdução, a extensão relativamente pequena da linha vocal permanecendo em total adequação com o apresentado pelo piano (primeira estrofe); a relativa autonomia adquirida com a vocalização do acorde de sétima (na segunda estrofe) acompanhada por acentos no início de cada tempo no piano – voz e piano começam a deixar a sua intimidade para ganharem algum ímpeto começando a presença da voz a ser mais afirmativa; o aviso de mudança e maior preponderância do piano na ligação não harmonizada à terceira estrofe conduzindo aos trémulos e subseqüentes tercinas, e finalmente, o recommear da repetição da última quadra um tom abaixo, tornando o crescendo na voz ainda mais dramático com a subida final de uma terceira na exclamação que termina a canção.

Este impiedoso aumento dinâmico esgota todas as possibilidades de continuação e o curto postlúdio pianístico com a debilidade das suas colcheias agrupadas dois a dois, como no início, é disso prova evidente.

V. 13. Die Post – O correio

Von der Straße her ein Posthorn klingt.	Da rua chega o soar da corneta do carteiro
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,	Que há nisso que te faz sobressaltar
Mein Herz?	Meu coração?
Die Post bringt keinen Brief für dich.	O carteiro não traz nenhuma carta p'ra ti.
Was drängst du denn so wunderlich,	Porque ficas neste estranho sobressalto,
Mein Herz?	Meu coração?

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,	É que o correio provém da cidade,
Wo ich ein liebes Liebchen hat,	Onde eu tinha um amor muito querido,
Mein Herz!	Meu coração!
Willst wohl einmal hinüberseh'n	E tu querias ter notícias,
Und fragen, wie es dort mag geh'n,	Querias saber que novas são as de lá,
Mein Herz?	Meu coração?

O manuscrito da segunda parte da *Winterreise* tem a indicação de Outubro de 1827, no entanto existe um autógrafo do Lied “Die Nebensonnen” com a data de Setembro de 1827. Segundo Brigitte Massin, esta data faz-nos supor que, uma vez que Schubert extraiu os poemas não compostos pela respectiva ordem, a composição da segunda parte do ciclo terá sido iniciada em Agosto do mesmo ano. A suportar esta teoria acresce o facto de toda a segunda secção de *Winterreise* no autógrafo ser uma cópia quase sem rasuras contrariamente ao que acontece na primeira parte do ciclo. Na edição do autógrafo da Pierpont Morgan Library, Susan Youens comenta na introdução que “the fair copy of Part II displays none of the irregularities of gathering structure seen in Part I and almost no revisions. The “O” of “Oct.” on the first page is a correction – perhaps of an “S” for “September”. (...) unlike the manuscript of Part I, that of Part II was written at one time. Schubert clearly took pains to make the manuscript more legible than the autograph of Part I.”¹⁶⁷

Ainda no manuscrito de “Die Post” Schubert escreve claramente: “continuação (fortsetzung) da *Viagem de Inverno* de Wilhem Müller.

No seu propósito de não modificação da primeira parte já escrita, Schubert organiza a continuação pondo em música os poemas pela ordem em que os encontra no arranjo final dado por Müller. “Die Post” era o primeiro dos “inserts” e vinha publicado logo depois de “Der Lindenbaum” sendo na ordem do compositor, o primeiro da segunda parte do ciclo.

Torna-se claro que Schubert não quis mexer na ordem das doze primeiras canções já compostas e colocou propositadamente “Die Post” no meio do ciclo como

¹⁶⁷ Susan Youens, Prefácio de *Franz Schubert Winterreise The Autograph Score*, The Pierpont Morgan Library, New York, 1989, p. xiii

escape ao carácter opressivo do ouvido até aqui. Já na *Schöne Müllerin* o compositor utiliza um processo similar na canção “Pause”, sensivelmente escrita a meio do ciclo (canção doze num ciclo de vinte), para criar um momento, neste caso de distensão mas também de expectativa (as perguntas colocadas no final do poema, será respondidas tragicamente nas restantes canções) , no qual sentimos de facto uma “pausa” no desenrolar da acção. “Pause” aparece imediatamente a seguir a “Mein”, e é como que um gatilho para o subsequente desenrolar dos acontecimentos que levam ao suicídio do protagonista.

“Die Post”, na sua singular e aparente despreocupação, é única na *Winterreise*. As onze canções que se vão seguir retomam, de maneira radical, o ambiente depressivo ouvido até aqui, funcionando esse relaxamento como um alívio que aguça a concentração para a retoma de um clima de profunda depressão.

Schubert utiliza pela primeira vez a tonalidade de Mi Bemol Maior, que os alemães apelidam de *Feldton* sendo utilizada por Beethoven na Sonata *Les adieux* por exemplo, tonalidade de campo aberto, que apenas volta a ser utilizada no Lied “Letzte Hoffnung”, aí de uma forma declaradamente mascarada e como que fechando um grupo que se inicia em “Die Post” e se conclui nessa canção, sendo as duas canções que as separam, na tonalidade de dó menor, a relativa menor de mi bemol maior.

Comentadores ilustres como Richard Capell vêem em “Die Post” o momento mais fraco da *Winterreise*, perfeita se vista como canção separada, “mas integrada no ciclo a sua leveza é desenquadrada do trágico Viandante que em breve dirá “Ich bin zu Ende mit allen Träumen.”¹⁶⁸ Capell recusa-se a observar (embora o veja) que esta canção é absolutamente fulcral ao conjunto das vinte e quatro canções que compõem a *Winterreise*. Com a observação prática de um executante, Graham Johnson apresenta as razões da necessidade de uma mudança, ainda que breve, para relançar as restantes canções do ciclo: “When Schubert returned to write Part II of *Winterreise* after a gap of about seven months the work needed to be re-launched in every way; and it is this music which triumphantly achieves this objective. Many a dramatic work needs an overture, and it is often the function of an entr’acte to revitalize the interest, quicken the pulse and whet the appetite. The sequence of songs urgently

¹⁶⁸ Capell, *Schubert's Songs*, 236.

needed a pick-me-up at this point, and performers can feel in their audiences, as this song begins, a palpable sense of relief at the change of mood, however temporary.”¹⁶⁹

A questão prática, que Johnson explicita, é de extrema importância e vimos, pelo exemplo da *Bela Moleira*, que para Schubert, o centro de ambos os ciclos são vitais para a construção do todo. Porém, ao contrário da *Schöne Müllerin*, o centro da *Winterreise* não vai provocar nenhum dramático desenrolar de acontecimentos mas apenas um ponto axial de onde se vão depois reflectir e exacerbar pontos de contacto entre as duas secções. Para além de provocar o prático momento de mudança que Johnson refere e que “refresca” de alguma maneira a concentração do ouvinte.

Durante os seis compassos iniciais, Schubert dá apenas a ouvir a tonalidade de mi bemol maior com o motivo da “corneta do postilhão”, mantendo o baixo na tónica, Schubert alterna dominante/tónica nos dois compassos seguintes para apresentar o ritmo de toda a primeira secção e introduzir a voz que entra a meio do compasso causando um efeito de surpresa que Schubert repetirá na canção 17 “Im Dorfe”.

Capell sugere que a capacidade dos intérpretes é especialmente importante nesta canção, de modo a dar o justo peso à erupção diatónica produzida pela melodia da trompa: “The exaggeration of singers have a good deal to do with the false impression made by *Die Post*. The tactful singer and pianist can help to bring it into relation. The horn should fall dully on the ear; the possibility of the postman’s knock is to be felt as an idle fancy, and the relief never really believed in.”¹⁷⁰

A mesma ideia guiava também Geoffrey Parsons ao dar-me a indicação de que, em “Die Post”, o som da trompa no início deve ouvir-se como vindo de longe, sugerindo-me Parsons a escrever na minha partitura sobre a entrada, as palavras “Wie aus der Ferne”, e sobre o início da segunda estrofe “Viel näher”. Para ele, penso que em alguma consonância com Capell, a ideia dramática desta canção era a de que o Viandante ouvia ao longe a trompa do carteiro, empolgava-se com a perspectiva de alguma notícia, sentia o carteiro passar por ele sem o abordar e concluía a canção num estado de desesperança, já sem o carteiro e o som da trompa no horizonte. Geoffrey Parsons não sentiria o som da trompa como a “idle fancy” de Capell mas antes como uma nova negação.

¹⁶⁹ Johnson, *Winterreise*, 56-57.

¹⁷⁰ Capell, *Schubert’s Songs*, 236-237.

Em relação à escolha de uma tonalidade tão afastada como Mi Bemol Maior Walther Dürr comenta: “Dieses Dur steht – eine Seltenheit in der *Winterreise* – für etwas Reales und Gegenwärtiges, ohne dabei negative Anklänge zu haben.”¹⁷¹ É interessante notar aqui como dois comentadores ilustres, Capell e Feil, podem ter ideias quase opostas em relação à interpretação e posicionamento de uma obra.

Apesar da relativa despreocupação que esse “real” e “presente” traduzem, Schubert leva a harmonia à tonalidade afastada de ré bemol maior para o primeiro “mein Herz” para concluir a segunda apresentação da pergunta na tonalidade principal de mi bemol. Contudo a permanência do ritmo ouvido desde a introdução da linha vocal sobre a dominante não harmonizada e um compasso inteiro de pausa fazem prever a modificação que se vai seguir. O *ostinato* rítmico desaparece para dar lugar a uma simples semínima seguida de colcheia, e a tonalidade muda para mi bemol menor, para exprimir o desapontamento implícito no texto. Na segunda secção Schubert apresenta novamente a tonalidade de ré bemol maior mas faz-nos senti-la como a dominante de sol bemol maior para onde modula antes de regressar à dominante e subsequente tónica de mi bemol menor.

“Die Post” aparece no ciclo como um momento de revitalização, ainda acrescido se pensarmos no movimento de aproximação da trompa do carteiro sugerido por Parsons, mas ainda assim, um momento do qual a angústia não está ausente, basta pensar nos longos compassos de pausa que separam as duas secções da canção, apesar da sensação propositada de expectativa. De uma maneira sucinta e muito clara John Reed comenta que “it would not be unfair to describe the song as an uncomplicated piece of tone-painting written for a robust lyrical tenor, posthorn, galloping horses and all.

However, the function of the song is to set the drama in motion again at the beginning of part II, and the sharp contrast of mood and movement it provides does act as a foil to the sombre tone of the songs which follow.”¹⁷²

Em toda a *Winterreise*, e “Die Post” não é excepção, é também muito interessante reparar, como já referi, na mestria alcançada por Schubert no tratamento de canções estróficas: “Die Post” é estrófica e composta por duas secções A e B que

¹⁷¹ Este maior representa – uma estranheza na *Winterreise* – algo real e presente, sem ter reminiscências negativas. Walther Dürr, *Schubert Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 1997), 247.

¹⁷² Reed, *The Schubert Song Companion*, 451.

correspondem às estrofes 1 e 3 – A, e 2 e 4 –B; contrariamente à *Schöne Müllerin* por exemplo, onde algumas vezes se põe o problema do que fazer numa sucessão de canções estróficas que são um desafio de imaginação para os intérpretes devido a uma moldura musical nem sempre totalmente definida – o momento das canções 8 *Morgengruss*, 9 *Des Müllers Blumen* e 10 *Tränenregen* é, desse ponto de vista, extremamente claro - na *Viagem de Inverno* a adequação musical entre poema e música, apesar de ser um desafio para os intérpretes, é muito mais bem definido como comenta Graham Johnson: “We should no longer be astonished how well the strophic structures of Schubert’s maturity are created to have a double or triple life; in each case the words of successive verses appropriately fir the music in miraculous fashion.”¹⁷³

E apropriadamente Johnson refere que o intervalo de um compasso no início da segunda secção, entre a palavra “Stadt” e a continuação do seu raciocínio quando se refere à “liebes Liebchen”, não aparece como um erro de cálculo mas antes como um retomar de fôlego para nomear o local da sua rejeição.

Esta espécie de apropriação do material poético em material musical é manifestamente importante em canções como “Die Post”.

V. 14. Der greise Kopf – A cabeça grisalha

Der Reif hatt' einen weißen Schein
Mir übers Haar gestreuet.
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein,
Und hab' mich sehr gefreuet.

Cobriu-me a cabeça, o orvalho,
Com o seu reflexo branco.
Julguei, com contentamento,
Que era já um ancião.

Doch bald ist er hinweggetaut,
Hab' wieder schwarze Haare,
Daß mir's vor meiner Jugend graut –
Wie weit noch bis zur Bahre!

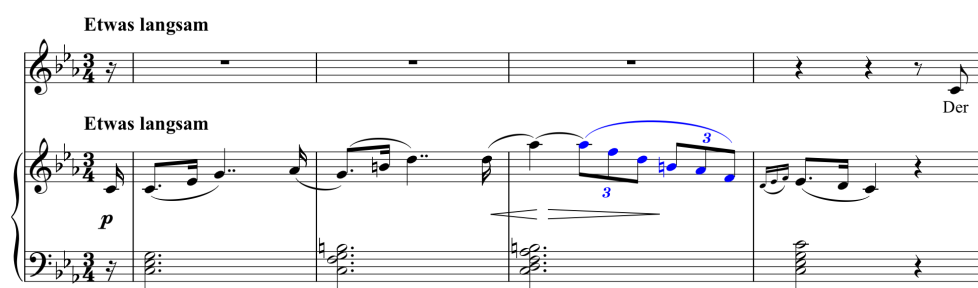
Mas cedo se derreteu,
E o cabelo escureceu,
É detestável ser jovem –
Falta tanto para o túmulo!

¹⁷³ Johnson, *Winterreise*, 59.

Vom Abendrot zum Morgenlicht
 Ward mancher Kopf zum Greise.
 Wer glaubt's? und meiner ward es
 nicht
 Auf dieser ganzen Reise!

Muita cabeça encaneceu
 De um dia para o outro.
 A minha não, - quem diria! –
 Em tanto tempo de viagem!

A introdução de “Der greise Kopf” apresenta em quatro compassos uma condensação de todo o Lied. Na tonalidade de dó menor e sobre um acorde de tônica - a que se sucedem acordes de sétima e nona da dominante mantendo a pedal dó, para finalmente resolver de novo para a tônica - Schubert introduz na mão direita, uma melodia de grande amplitude que será o cerne de toda a canção. Essa melodia progride da tônica até ao lá bemol coincidente com o acorde de nona da dominante, num gesto largo de quase duas oitavas, para depois cair literalmente na tônica percorrendo todas as notas do acorde à exceção da dominante, sol. Em si mesmo o gesto musical pode ser visto como uma abertura ao desejo do viandante: um alargamento ascendente da melodia em conjunto com a sucessão harmónica cada vez mais lata dos dois acordes distintos da dominante e o regresso à frustração com a melodia descendente e o retorno à tônica.



“Der greise Kopf” cc. 1-4.

A voz apresenta em seguida a melodia inicial com algumas modificações - Schubert não leva o cantor à nota lá por razões óbvias de conforto vocal e para evitar uma recorrência prejudicial ao desenvolvimento; além do mais uma nota aguda desta natureza revelaria uma força contrária ao enfraquecimento que aqui se quer

demonstrar. Imediatamente a seguir o piano imita a parte final da introdução aqui sim recorrendo à nota mais aguda. Esta discrepância provoca um desenvolvimento melódico que nos leva a uma modulação à Dominante e conclui a primeira secção.

Em parte alguma o característico movimento de andar se manifesta – estamos perante algo inesperado – e a amplitude melódica revela um desespero concentrado não manifestado até aqui. A obsessão pela morte, ainda mais contrastada pela relativa animação da canção anterior, e a procura desta, irrompem literalmente na queda melódica iniciada pela descida do acorde de nona até à tónica, descida essa imitada pelo ecoar da frase no piano. É ainda interessante reparar que a partir daqui as referencias à amada se tornam cada vez mais esparsas, à excepção de “Die Nebensonnen (e mesmo aqui de forma muito subjectiva)”, e que o motivo principal desta viagem seja, não a fuga do local de partida, mas a procura incessante da morte: o desejado término da viagem.

Na segunda secção Schubert apresenta um recitativo conduzindo primeiro a mi bemol maior e depois de novo à dominante de dó menor. A razão do aparecimento deste tipo de escrita prende-se, na minha opinião, com a vontade de fazer contrastar a amplitude da frase melódica inicial com uma direcionalidade que torna explosiva a frase central do poema: “dass mir’s vor meine Jugend graut”. A leitura do poema não faria suspeitar este tipo de intensidade. A frase seguinte confirma que Schubert encara o poema de forma dramática: piano e voz repetem em uníssono por duas vezes “wie weit noch bis zur Bahre!”, um processo usado pelo compositor quando quer demonstrar a seriedade (e intensidade) das suas afirmações (já o podemos ouvir em “Die Wetterfahne e o compositor utiliza-o noutras canções como em “Totengräbers Heimweh” de 1825, canção que representa também um anseio pela morte e cuja secção em uníssono estabelece a ligação entre o desejo de aniquilamento e o enaltecimento da morte, numa passagem com um texto que não deixa margem para dúvidas: “Von allen verlassen, dem Tod nur verwandt, verweil ich am Rande, das Kreuz in der Hand, und starre mit sehndem Blick hinab in’s tiefe, in’s tiefe Grab!”).

No caso de “Der greise Kopf” a frase é mais concisa e mais curta e por essas razões ainda mais clara nas suas intenções; Schubert equilibra-a com uma *apogiatura* de duas notas – lá e si – no piano sobre a palavra *weit*, e um retardo na voz sobre a palavra *Bahre*; se “Der greise Kopf” aparece como a suma concentração de toda a

Winterreise – a frase inicial do piano sugerindo a ilusão e a resignação respectivamente na curva ascendente e descendente da melodia – a secção intermédia de recitativo é desta forma, e com esta repetição, a sùmula poética de todo o Lied e onde se concentra de forma mais clara a poética trágica do ciclo.

John Reed resume breve mas muito claramente este episódio: after a cry of anguish (...) voice and piano join together in a bleak unison, (...) and we hear the descending motif in octaves which one might call Schubert's "Annunciation of death" theme. The song serves as a signpost, pointing to the inevitable end. Nowhere in the cycle is the expressive power of music more concentrated.¹⁷⁴

Este episódio central leva-nos de volta à melodia inicial que, uma vez reexposta, muda subitamente para dó maior no comentário não isento de sarcasmo "Wer glaubt's?". Esse comentário é de imediato seguido pela solenidade da última frase descendente, uma variação da segunda metade da introdução, que ganha contornos quase barrocos na repetição sobre a dominante e a nota dó como retardo de si antes de finalmente resolver para a tónica.

Em "Der greise Kopf" existem alguns pontos de contacto com a segunda canção do ciclo, "Die Wetterfahne"; ambas têm um registo de sarcasmo evidente e ambas utilizam o uníssono com elemento fundamental da poética musical. Sendo musicalmente muito diferentes penso que os intérpretes devem, ao chegar a "Der greise Kopf", ter na memória a agressividade e sarcasmo de "Die Wetterfahne" como se esta fosse uma imagem longínqua e ao mesmo tempo presente: não seria possível executá-la neste momento do ciclo, mas simultaneamente, essa imagem distante despoleta o sentimento de exaustão requerido nesta altura.

Despoleta também outra coisa que é a afirmação da importância desta viagem: mais do que qualquer outra coisa o que ouvimos e sentimos aqui não é o pretexto da viagem mas, como já referi, a importância da viagem, *per se*. Esbatem-se os contornos do desaire amoroso e aparece, sem sombra de dúvida, a obsessão pela morte.

É importante notar que, com a sua insistência em manter a ordem da primeira parte do ciclo, Schubert remete para a segunda parte deste as canções (ou poemas) mais obsessivos criando assim uma direcionalidade de leitura muito diferente da de

¹⁷⁴ Reed, *The Schubert Song Companion*, 452.

Müller. Na forma definitiva deixada pelo poeta “Der greise Kopf” ocupava o décimo lugar, surgindo logo depois de “Rückblick”. Esta ordem associava de forma clara a atracção pela morte ao desaire amoroso, algo que me parece não interessar o compositor, mais focado aqui em elevar o problema a todo um outro patamar de expressão.

No ensaio *Poet's love or composer's love?* Edward T. Cone reflete sobre uma ideia expressa por ele próprio num livro intitulado *The Composer's voice*. Nele Cone apresenta a *vocal persona* como um misto de texto e linha melódica: “(...) the vocal persona adopts the original stimulation of the poetic persona and adds another of his own: he “composes” not the words alone, but the vocal line as well”.¹⁷⁵ É de facto de uma linha vocal (ou pianística) que se trata em “Der greise Kopf”. Cone prossegue o seu raciocínio afirmando que quem canta não tem absoluta consciência do facto uma vez que o carácter retratado “pensa” estar a falar, e resolve o problema afirmando que a componente verbal proviria de um nível consciente da psique de quem canta enquanto que a musical adviria do nível do subconsciente. Mais adiante no ensaio Cone refuta as suas anteriores afirmações e, no que diz respeito à canção, defende que quem canta É simultaneamente o compositor e o poeta. Os seus exemplos em relação à *Bela Moleira* são reveladores uma vez que o protagonista é um cantor, para além de moleiro, e se refere continuamente às suas canções.

Já em relação à *Viagem de Inverno* Cone refere que :

“The hero of *Die Wintereise* is no doubt a more complex character, both verbally and musically. He, if anyone, might be expected to exemplify my former “typical protagonist (who) is assumed to be actually unconscious of singing”. But is he unconscious of singing? His last words addressed to the organ-grinder, are: “Willst du meiner Lieder/Deiner Leier drehn?” What we have been hearing, then, are real songs – not just poems but compositions which, the hero feels, have some kinship with the melancholy music of the hurdy-gurdy.”¹⁷⁶

Cito esta passagem do ensaio porque a dualidade expressa por Cone é exemplarmente expressa nesta canção: a linha melódica quando cantada é apenas suportada por acordes, à maneira de um recitativo, e em parte alguma esses acordes podem ser considerados como um “acompanhamento”. Eles são apenas um apoio para a expressão de um estado de alma que, uma vez exposto pelo piano, é

¹⁷⁵ Edward T. Cone, “Poet's love or composer's love?” em *Music and Text: critical inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 177.

¹⁷⁶ Cone, “Poet's love or composer's love?”, 180.

prosseguido pela voz. Serão estas manifestações musicais consideradas canções? E estará o protagonista ciente de que o que tem vindo a expor é feito sobre a forma de canções?

Penso que não. Aquilo a que o narrador se refere como “meiner Lieder” seriam as canções que poderíamos ouvir na “*Schöne Müllerin*” tivesse o protagonista ainda a força anímica para as executar. As canções simples que o seu desespero ainda lhe permite lembrar como recordação longínqua.

A frase de Richard Capell a propósito da “*Winterreise*” é aqui, mais do que nunca, aplicada com a maior propriedade: “The cycle is a succession of states of pure emotion”. E a razão da dificuldade de apreensão de um ciclo de tamanha novidade e dimensão no tempo de Schubert é também apreendida por Capell ao referir que “Schubert’s single-heartedness here can be appreciated by us today perhaps better than never”.¹⁷⁷

Embora a frase se aplique de uma forma geral a todo o ciclo, penso que em “Der greise Kopf” este julgamento se aplica como uma luva.

Os vários fragmentos que constituem a recolha de textos de Adorno com o título *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, provêm maioritariamente do livro de notas ou “livro negro” segundo o autor. A sua ideia era estruturar um livro para o qual escolheu dois títulos: *Die wahre Aufführung* (A verdadeira apresentação) e *Reproduktionstheorie. Ein musikphilosophischer Versuch* (Teoria da reprodução. Um ensaio músico-filosófico.). Adorno nunca chegou a completar o projecto mas as muitas notas que tomou foram publicadas em Julho de 2001 pela editora Suhrkamp. Trata-se de um livro muito interessante pois podemos observar através do seu carácter inacabado a extrema complexidade do pensamento de Adorno e a pela formulação mais curta contida nas notas ter um acesso mais imediato a esse pensamento.

Nesta nota de 1957 diz Adorno:

“Mit Solti und Hirsch nach dem Holländer über Karajan gesprochen, die Aufführung der VIII. Von Bruckner, die ich in Wien, mit den Philharmonikern gehört hatte. Ich sprach von der vollkommenen sinnlichen Fassade bei innerer Leere – dass von Bruckner nichts übrig blieb. Beiden widersprachen mir. Solti, ob mir einer zwar vergeistigte aber nicht exakte und klanglich (in)adäquate Aufführung denn lieber sei. Hirsche: wenn das Sinnliche im Kunstwerk vollkommen, so wäre eben damit das Geistige auch da. Das musste ich denn zugestehen, allein schon um nicht dem

¹⁷⁷ Capell, *Schubert’s Songs*, 232.

deutschen Furtwänglerei das Wort zu reden. Es gibt nicht nur eine Barbarei der Vollendung sondern auch der Imperfektion und sie predigen wäre reaktionär. Nur: bei genauester Analyse wird sich halt zeigen, dass bei Karajan das Auswendige *nicht* Perfekt ist, dass hier der *Schein* der Perfektion die eigentlich verdeckt. Aber dies zu konkretisieren, bleibt unendlich schwer und noch zu leisten. – Gegen Furtwängler und Walter – *und* gegen Toscanini! Und Karajan.”¹⁷⁸

A gravação da *Winterreise* por Thomas Bauer e Jos Van Immerseel é perfeita. Sente-se a intimidade da palavra e Bauer é metucioso na sua enunciação. A dinâmica do cantor não vai muito além do *forte* mas os vários patamares de *piano* e *pianíssimo* são muitos e remetem o ciclo para um ambiente camerístico que me parece muito apropriado para esta obra sobretudo quando é feita em parceria com um pianoforte. Immerseel é também irrepreensível.

Nesta canção a apresentação da primeira frase “Der Reif hatt’ einen weissen Schein mir übers Haar gestreuet” é feita por cantor e pianista no mais puro *piano* e em Bauer não sentimos o mínimo esforço na subida à nota aguda, tudo permanece envolto numa atmosfera de recolhimento. As articulações de Immerseel são também claras e idiomáticas sendo nítida a diferença entre o que é *legato* e o que é *recitativo*, como sucede por exemplo nos dois arpejos dos compassos 17 e 18. O ponto forte da leitura é feito sobre a frase “hab’ wieder schwarze Haare” executado num súbito *forte* que torna a leitura de “wie weit noch bis zur Bahre” de uma aterradora desolação; é de notar que para enfatizar ainda mais esta passagem, o retardo de sol, fã suspenso sobre a palavra Bahre, seja cantado por Bauer não como duas colcheias como está escrito, mas como duas semínimas. A ironia está também presente, uma ironia extremamente amarga, na enunciação de “Wer glaubt’s? Und meiner ward es nicht”; Bauer faz um corte propositado depois da pergunta, tratando todo o resto da frase com a liberdade de um recitativo e retomando um tom sério, que contrasta e justifica esta opção interpretativa, no resto da frase “auf dieser ganzen Reise!”.

¹⁷⁸ “Falei com Solti e Hirsch depois do *Navio fantasma* sobre Karajan e sobre a sua interpretação da 8ª de Bruckner que ouvi em Viena com a Filarmonia. Falei sobre a fachada sensual perfeita e sobre o vazio interior por detrás dela – como nada tinha ficado de Bruckner. Ambos me contradisseram. Solti perguntou-me se eu preferiria uma interpretação altamente espiritual mas imprecisa e sonicamente inadequada. Hirsch: se a qualidade sensorial numa obra de arte é obtida então a espiritual também está presente. Fui obrigado a concordar, nem que fosse para não cair nas mãos do Furtwänglerismo alemão. Há uma barbárie não somente da imperfeição mas também da perfeição e seria reacionário pregar isto. Mas: uma análise precisa mostrará que o exterior musical apresentado por Karajan *não* é perfeito embora aqui a *aparência* de perfeição esconda a verdadeira perfeição. Mas é infinitamente difícil colocar isto em termos concretos, e permanece por fazer. Contra Furtwängler e Walter – e contra Toscanini! E Karajan. Adorno, *Zu einer Theorie*, 188.

Retorno a Adorno e às suas dúvidas sobre a interpretação perfeita. Pode uma leitura irrepreensível não corresponder à poética da obra musical que reproduz? Haverá de facto uma espécie de barbarismo no que respeita à perfeição interpretativa? Esta interpretação de que agora falei, de Bauer e Immerseel, tem tudo o que é necessário para uma interpretação perfeita e no entanto sinto que a verdadeira dimensão da *Winterreise* não está totalmente presente aqui. Não sendo o vazio absoluto sentido por Adorno na 8ª de Bruckner por Karajan (um maestro que Adorno até admirava) penso que a dimensão de grito e de desespero contidos nesta música talvez tenha que ser conseguida através de algum “barbarismo interpretativo” que sacuda esse conforto burguês.

V. 15. Die Krähe – A gralha

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl, bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun es wird nicht weit mehr geh'n
An dem Wanderstabe,
Krähe, laß mich endlich seh'n
Treue bis zum Grabe.

Uma gralha acompanhou-me,
Quando deixei a cidade,
E tem esvoaçado até hoje
Em torno da minha cabeça.

Ó, gralha, estranho animal,
Porque me não abandonas?
Crês que, breve, o meu corpo
Te servirá de alimento?

Para fazer mais caminho,
Não chegará o bordão,
Gralha mostra-me o que é
Ser fiel até à morte.

“Die Krähe” partilha com a canção anterior “Der greise Kopf”, a mesma tonalidade – dó menor – e a mesma indicação de andamento – *Etwas langsam*. É

difícil não ver na similitude de tonalidade e andamento duas faces de uma mesma moeda com o encadeamento seguido destas duas canções. O estatismo de “Der greise Kopf” é de repente animado por uma linha melódica que o parece comentar e que poderia ser a sua continuação, como acontece com “Trockne Blumen” no ciclo *Die Schöne Müllerin*. O tempo estático de “Der greise Kopf” anima-se em “Die Krähe” num movimento de seis semicolcheias por tempo (três mais três) que funcionam como acompanhamento de uma melodia ouvida no registo agudo do piano, caso excepcional em Schubert. A tonalidade já mencionada de dó menor adquire desde logo uma coloração especial com a utilização aqui e no postlúdio de uma sexta napolitana o que provoca também uma evocação do modo frígio ao sentirmos a elevação de meio tom no segundo grau. A melodia inicia-se na tônica exactamente duas oitavas acima do dó central, e desce uma oitava preparando a entrada da linha vocal num compasso de puro dó menor.



“Der greise Kopf” – cc. 42-44.

Etwas langsam

Etwas langsam

p

“Die Krähe” – cc. 1-5.

Em relação à escolha de um registo agudo do piano para grande parte de “Die Krähe” Gerald Moore comenta que o facto deste ser pouco usado por Schubert - talvez devido ao som estridente produzido pelo Pianoforte e que o compositor tende a evitar – é a razão da sua utilização neste momento do ciclo. Diz Moore:

“While the bass in his accompaniments is unrestricted, the treble is kept within narrow bounds in nearly all his songs.

What was the reason for this? Was the tone of the pianoforte in Schubert’s time unsatisfactory to him in *altissimo* when coalesced with the voice? Did it lack the singing quality he wanted? Was it a disagreeable sound?

If the answer to these questions is in the affirmative it explains why he would be disposed to resort to the high register for the pathetic mood of “Die Krähe” finding it a simulation of the shrill cries of the bird, but would avoid it in joyous songs of young love, of running streams and smiling flowers.

At all events the treble here in this wonderful song lies most of the time *in alt* (that is, the octave above the stave) and is allowed occasionally to wing over in *altissimo*.”¹⁷⁹

Se considerarmos que “Die Krähe” é uma canção que tem uma fortíssima componente onomatopaica, Schubert pretende de facto imitar o voo da ave e os seus gritos agudos, o comentário de Moore é de uma extrema pertinácia.

As colcheias que perfazem a melodia poderiam (ou talvez não) ser consideradas como uma continuação do característico movimento de andar que permeia a *Winterreise*, como observa Brigitte Massin: Le rythme est celui de marche: (...) C’est bien entendu le rythme du voyageur ...¹⁸⁰ Neste caso não posso concordar com a opinião da musicóloga. O ritmo da linha melódica apesar de ser uma sucessão de colcheias não tem o carácter acentuado do *andar* das canções deste ciclo. Aliás nem nos lembramos dele, de tal forma Schubert envolve a melodia numa profusão de notas no acompanhamento da esquerda e cria um carácter totalmente único no ciclo graças à disparidade de registos entre uma coisa e outra – convém reparar que a linha melódica em uníssono com o canto é apresentada pela mão esquerda do piano. Nas canções marcadamente *andadas* Schubert certifica-se que esse elemento não passa despercebido antes. É o elemento primordial da canção, como se demonstra em “Gute Nacht”, “Gefrorene Tränen” e já no segundo caderno do ciclo em “Der Wegweiser”.

“Die Krähe” é também das poucas canções da *Winterreise* em que o protagonista fala directamente a outro ser vivo. O discurso directo com o animal marca o seu afastamento e amargura em relação aos humanos. Para estabelecer os parâmetros da sua total solidão, Schubert faz com voz e mão esquerda do piano,

¹⁷⁹ Moore, *The Schubert Song Cycles*, 137

¹⁸⁰ Massin, *Schubert*, 1175.

como referido, executem a melodia num uníssono que estabelece também o papel preponderante da gralha como ave de rapina: uma sombra algo sinistra que segue o viandante até, eventualmente, se poder saciar no seu corpo. Toda a primeira parte do Lied é composta desta forma.

A segunda secção iniciada no compasso dezasseis quebra o uníssono entre voz e piano com as perguntas dirigida à gralha. A tonalidade passa a mi bemol maior e a alternância entre este (acorde de tónica no estado fundamental mi – sol – si) e um acorde que tem a função de retardar o anterior com a descida de meio tom das duas primeiras notas da harmonia (mi bemol passa a ré e sol passa a fá sustenido), cria um clima de ansiedade que a repetição das harmonias e a quarta aumentada entre fá sustenido e si tornam claro. Este momento em que o protagonista interroga o animal é dos mais íntimos e também mais assustadores de todo o ciclo. A singularidade da quebra do relativo conforto a que estávamos habituados com a dobragem da linha melódica, é reforçada pela alternância das harmonias e pelo desconforto causado pela quarta aumentada, apresentada, como já referi, como um retardo de mi bemol – “Krähe, wunderliches Tier”. A ansiedade é levada ainda a um patamar superior com a subida de um tom, de mi bemol para fá maior, para a conclusão da pergunta – “Meinst wohl bald als Beute hier meinen Leib zu fassen?”

Krä - he, wun - der - li - ches Tier, willst mich nicht ver -

las - sen? Meinst wohl bald als Beu - te hier

cresc.

“Die Krähe” – cc. 16-21.

Tanto a pergunta como a tensão latentes são deixadas sem resposta e Schubert retoma a secção terceira da canção com o início da linha melódica em uníssono já ouvida – exactamente o mesmo processo utilizado pelo compositor na canção anterior e mais uma razão estrutural para as considerarmos como uma só entidade. É essa a razão também pela qual o que se segue tem um efeito devastador. É importante pensarmos que em “Der greise Kopf”, depois da reexposição do tema a canção remete para um *quase recitativo* não saindo da zona de conforto da tessitura geral da canção. Inconscientemente quando ouvimos “Die Krähe”, e por já termos latente essa mesma estrutura, somos levados a pensar que algo de similar poderá ocorrer na reexposição da canção. Schubert não nos dá esse descanso. Nada poderia prever o enorme clímax que se forma a partir desta reexposição. Para as últimas linhas do poema “Krähe, lass mich endlich sehn Treue bis zum Grabe” o compositor retoma a alternância entre acorde da tónica, estamos agora em fá menor, a subdominante de dó menor, e dominante (desta vez as harmonias são realmente alteradas contrariamente ao que sucede na secção intermédia) e, começando na região grave da voz – um dó central – fá-la subir ao longo de quatro compassos até ao sol agudo prolongado por todo um compasso enquanto ouvimos a alternância entre a tónica e a dominante de dó menor, para depois resolver não exactamente para uma tónica simples mas sim para um acorde de tónica na tonalidade maior ao qual Schubert acrescenta uma sétima e uma nona, passando esse acorde de primeiro grau a ser a dominante do quarto grau, fá, o que provoca uma repetição de toda a frase, com as respectivas alternâncias, até a tonalidade da canção, dó menor, ser atingida. Este impressionante grito de desespero, talvez o mais intenso de todo o ciclo, é acompanhado pela subida do piano até à região mais aguda em todo o ciclo e que leva Gerald Moore a fazer o comentário que já referi. A repetição da última frase de novo em fá resolve agora para a tónica e a conclusão pianística da canção retoma o tema melódico inicial para no penúltimo compasso harmonizar de forma diferente quatro vezes a nota dó, a tónica, para finalmente concluir. Esta insistência de quatro diferentes harmonizações para a tónica leva mais uma vez Gerald Moore a um comentário interessante: “The bass notes, sinking down, are to be noticed and so is the B natural. (Moore refere-se ao Si natural apresentado sobre o primeiro dó, como appoggiatura para a subdominante que se lhe segue) Faint echoes of the wanderer’s

grim idea “meinen Leib zu fassen” are suggested by that repeated middle C. It is a sinister pecking.”¹⁸¹

Walther Dürr e Andreas Krauser comentam que em Schubert a utilização da Sexta Napolitana utilizada no início e final da canção está geralmente associada a representações de morte, luto ou solidão. Esta conotação confere ainda à cínica frase final “Treue bis zum Grabe” (frase utilizada em cerimónias nupciais) uma particular acutilância¹⁸².

A particularidade de duas canções seguidas numa unidade musical como é a *Winterreise*, terem a mesma tonalidade e indicação de tempo não é lida, pelos vários intérpretes do ciclo, toda da mesma forma. É interessante constatar que essa unidade, cuja importância já referi, possa ser posta em causa de diversas maneiras tanto pelo carácter estático de “Der greise Kopf” como pela exteriorização manifestada de maneira contundente em “Die Krähe”.

Apesar de uma grande maioria dos intérpretes ver as duas canções como um encadeamento lógico (e agógico) dentro do ciclo, e Fischer-Dieskau não deixa sombra de dúvidas na sua intenção de continuidade nas várias gravações que efetuou (no caso presente refiro a de 1972 com Gerald Moore e a de 1985 com Alfred Brendel), há casos de excepção que importa referir.

Por se tratarem de polos opostos, apesar da estima mútua que liga os dois pianistas, não posso deixar de referir os casos de Benjamin Britten (com Peter Pears) e Sviatoslav Richter (com Peter Schreier).

Britten e Pears leem o estilo *quase recitativo* da primeira canção num tempo bastante andado de forma a que os acordes de mínima com ponto, que preenchem grande parte do apoio à linha melódica, possam ser ouvidos em continuidade e, nalgumas situações, em *crescendo* – sob esse ponto de vista a introdução pianística é reveladora. O tempo é contudo bastante lato por forma a não causar qualquer espécie de constrangimento à clara enunciação do texto e à leitura dos diferentes estímulos dada nas repetições de frases – ouça-se por exemplo a diferença abissal no final da canção em “auf dieser ganzen Reise”, a primeira vez cantada de uma forma quase apressada e a segunda num tempo solene e incomparavelmente mais lento do que o

¹⁸¹ Moore, *The Schubert Song Cycles*, 136.

¹⁸² Dürr, Krause, *Schubert Handbuch*, 248-249.

anterior dando a possibilidade de escurecer o timbre conferindo-lhe Pears aqui um *pathos* muito próximo da oratória. Pears tem também neste Lied momentos reveladores de uma leitura pessoalíssima e o diminuendo efetuado na palavra “graut” a seguir ao *crescendo* “dass mir vor meiner Jugend graut” é quase aterrador. O que se segue em “Die Krähe” é também revelador: Pears e Britten veem claramente “Die Krähe” não em 2/4 como está indicado mas sim num compasso de 4/8, com cada colcheia da linha melódica de ambos os intervenientes marcada numa espécie de *non-legato* que confere a esta música um carácter muito menos ilustrativo do que na maior parte das interpretações que conheço. A este facto junta-se uma enunciação perfeita mas quase automática do texto que só é humanizada com o *crescendo* final – Treue bis zum Grabe – sendo que nesse último compasso em que o *fortissimo* é atingido, Pears não se mantém na dinâmica indicada e produz um *diminuendo* impressionante até ao final da palavra - único traço de humanidade depois de uma apresentação quase propositadamente mecânica por parte de cantor e pianista. Vistas desta maneira é quase impossível podermos estabelecer uma ligação de continuidade entre “Der greise Kopf” e “Die Krähe”.

Os pressupostos de que partem Schreier e Richter são muito diferentes, na verdade, e como referi, quase opostos. Em “Die greise Kopf” o tempo é extremamente lento mas aqui, contrariamente a Pears e Britten, não existe a mínima tentativa de *crescendo* na apresentação da linha melódica sendo o clima de total desesperança. Enquanto que Pears transforma o mordente sobre *Haar* e *Kopf* num *gruppetto*, Schreier mantém a indicação original. As frases são largas, a cor extenuada e as diferenciações dinâmicas mantidas a um nível mínimo. A afirmação final “Wer glaubt’s? Und meiner ward es nicht auf dieser ganzen Reise” é dita sobre uma dinâmica *piano* (contrariamente a Pears e Britten) guardando Schreier e Richter a energia para a repetição da frase que termina a canção (o tom é definitivo mas longe do tom oratório da outra versão). O tempo escolhido por estes intérpretes para “Die Krähe” é dos mais rápidos de que há registo, facto ainda mais notório uma vez que esta versão da *Winterreise* é propositadamente lenta e declamatória. “Die Krähe” é executada quase ao dobro do tempo de “Der greise Kopf”, cada compasso correspondendo a um tempo desta canção. Obviamente que é uma relação calculada mas a disparidade de tempos faz com que a relação entre as duas se dilua.

Para Schreier e Richter este é um dos primeiros momentos de dissolução e a loucura que se acerca do pobre viandante é aqui expressa pela primeira vez nos registos vocais propositadamente gritados e “quase feios” de Peter Schreier. O realizador e encenador Michael Stürminger dizia-me em conversa, a propósito de uma nova gravação de *Winterreise* por ele muito louvada, que o cantor em questão tinha tido a coragem de a apresentar com registos vocais que partiam do grito e não do canto, de modo a caracterizar de forma inequívoca o desespero do protagonista. Referi-lhe que esse mesmo registo já tinha sido efectuado com grande efeito, na interpretação de Schreier e Richter, que ele não conhecia. Entretanto ouvi a versão por ele recomendada que embora interessante não pode competir de forma alguma com a força interpretativa destes dois intérpretes. Por esse facto nem sequer a menciono. “Die Krähe” aparece como o ponto de viragem nesta leitura. A observância dinâmica é total mas nada nos prepara para o tom de repente quase falado e directo da voz ao dirigir-se ao pássaro - é como se de repente estivéssemos perante algo de totalmente inesperado. Schreier chega ao ponto de elevar a coloquialidade ao nível do corriqueiro quando liga com uma elevação de tom, e o que é mais impressionante é que mantem a pausa escrita por Schubert, o início da segunda pergunta “Meinst wohl” – uma ligeira inflexão – “bald als Beute hier meinen Leib zu fassen?”. O crescendo subsequente é mantido sem a mínima hesitação, e sem *diminuendo*, e o registo de insanidade mantem-se até uma relativa acalmia para a repetição da frase final – Krähe, lass mich endlich sehn Treue bis zum Grabe – est dita agora numa atmosfera de recolhimento da qual toda a ironia está ausente, como se nos fosse dito: o caminho ainda é longo, isto foi apenas um primeiro passo.

Tenho referido alguns momentos mais marcantes de algumas interpretações gravadas por me parecer importante indicar os vários tipos de leituras que podem ser feitos ao longo de uma obra tão multifacetada como é este ciclo. Recorro mais uma vez a Lawrence Kramer que indica no seu livro *Franz Schubert – Sexuality, Subjectivity, Song*, vários parâmetros interpretativos que podem servir esta ou aquela obra. São possibilidades de trabalho muito interessantes: um cantor pode fazer aqui isto ou aquilo, uma voz masculina pode interpretar esta obra deste modo enquanto que uma voz feminina o pode fazer de outro modo, etc. Para este meu trabalho sobre a *Winterreise*, pareceu-me por isso lícito comentar alguns intérpretes que, pelo seu trabalho de excepção, me indicaram outras vias para além das que eu próprio posso

ter encontrado, uma vez que as possibilidades de execução são múltiplas e podem ser especificadas em concreto recorrendo a gravações importantes. Recorrendo a este estratagema é possível dar uma ideia do que Kramer pretende ao falar em “dramaturgia interpretativa”: “The character of the song’s interpretative dramaturgy can be grasped only by reflection. In other words, the interpretative dramaturgy must itself be interpreted.

The needed reflection requires knowledge of the text; it can begin before, during, or after we listen; and it may combine numerous acts of anticipation, listening, and recollection into a complex sum that no single performance can realize.”¹⁸³

Penso que será portanto lícito afirmar que as várias interpretações que tenho referido ao longo do meu trabalho, podem ser vistas como uma tentativa de interpretação dramatúrgica baseada em vários pontos de vista: o meu e o de uma série de intérpretes cujos pressupostos interpretativos são evidentes numa escuta atenta das suas intenções.

V. 16. Letzte Hoffnung – Última esperança

Hie und da ist an den Bäumen
Manches bunte Blatt zu seh’n,
Und ich bleibe vor den Bäumen
Oftmals in Gedanken steh’n.

Schaue nach dem einen Blatte,
Hänge meine Hoffnung dran,
Spielt der Wind mit meinem Blatte,
Zitt’r’ ich, was ich zittern kann.

Há numa ou noutra árvore
Ainda umas folhas coloridas,
Junto delas me detenho
Mergulhado em pensamentos.

Contemplo aquela única folha,
Nela deponho a esperança,
E se o vento agita a folha,
Sou eu que tremo por ela.

¹⁸³ Kramer, Schubert, 13.

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
Fällt mit ihm die Hoffnung ab,
Fall' ich selber mit zu Boden,
Wein' auf meiner Hoffnung Grab.

Ai!, e quando a folha cai,
Cai a esperança com ela,
Eu próprio caio por terra,
E choro a jazida da esperança.

Uma folha numa árvore é o centro das atenções do viandante. A folha faz parte de um conjunto de folhas que aparecem aqui e ali num conjunto de árvores. Podemos reparar pela observação do poema, que as árvores a que o protagonista se refere estão dispersas e já com as cores diferentes conferidas pelo frio do Inverno. É sobre esse conjunto que a sua atenção se foca para se concentrar especificamente numa única folha na qual aposta todas as suas esperanças¹⁸⁴. É este mesmo tipo de atenção concentrada, quase um jogo, que faz despoletar, mais uma vez, a dor profunda do viandante. A folha cai no fim do poema, Müller não nos dá (como Tolstoï) qualquer adiamento do tragédia, e o protagonista chora pela última vez em todo o ciclo.

Este é um dos mais interessantes poemas da *Winterreise*. Müller apresenta nas três estrofes do poema a repetição sistemática de uma mesma palavra (Bäumen, Blatte e Boden respectivamente) colocadas no final da primeira e terceira linhas de cada quadra. Para além disso utiliza uma repetição obsessiva de algumas consoantes (bunte Blatt, bleibe vor den Bäumen) na primeira estrofe à qual se juntam na segunda já não consoantes mas palavras de som semelhante ou igual (“Hänge meine Hoffnung dran” e “Zitt'r' ich was ich zittern kann”) para culminar na terceira estrofe com a repetição obsessiva do verbo “fallen” nos três primeiros versos, para além da já mencionada repetição de “Boden”, aqui utilizada com o mesmo sentido (cai a folha e cai ele). Todo este processo tem como culminar auditivo a última linha do texto, limpa já de toda a obsessividade, e que, por essa razão, é detentora de uma força inigualável, revelando-se como clímax emocional do texto: Wein' auf meiner Hoffnung Grab. É interessante reparar como o acto de chorar liga o protagonista a

¹⁸⁴ Um pouco à maneira do príncipe André Bolkonsky, da ópera “Guerra e Paz” (baseada no romance homónimo de Tolstoi), quando este pensa para si próprio que se, no baile em que está presente com Natascha, esta se aproximar da sua prima Sonia antes da outra senhora que está com ela, será sua mulher, Bolkonsky comenta o seu pensamento como absurdo mas não pode deixar de reparar com júbilo que Natacha se aproxima primeiro da sua prima: “Príncipe André (à parte) -Se ela se aproximar primeiro da sua prima será minha mulher. (Volta-se) -Meu Deus, sou um idiota! (Virando-se para Natacha novamente) – Ela foi ter com a prima!” Prokofiev, *Guerra e Paz*, Acto I, final da cena 2.

uma realidade (seja ela o que for); doravante esse acto não volta a acontecer e a alienação mais completa envolverá o viandante.

Schubert modifica também algumas palavras ao poema, facto não inédito mas incomum. O Hier do início passa a Hie, e no segundo verso “Noch ein buntes blatt zu sehn” passa a “Manches bunte Blatt zu sehn”. A mudança de “Hier” para “Hie” é justificada pela ininterrupta sequencia de vogais que o r de hier interromperia. Como aponta Susan Youens, Schubert cria um fluxo contínuo de vogais até se deter na consoante d exactamente no tempo fraco do compasso de 3/4. Youens comenta que essa modificação confere ao início da linha vocal um “notably tense, bright sound”¹⁸⁵. Já a modificação do segundo verso não contém tanto uma razão sonora objectiva mas uma modificação do sentido poético, Schubert especifica que a escolha da folha em questão é uma escolha entre várias, e acentua a infelicidade do protagonista por mais uma escolha infeliz: é aquela folha que especificamente cai e não as restantes; o sentido de auto-flagelação diminuiria grandemente se houvesse apenas uma folha. Estas aparentemente pequenas modificações são mais uma vez prova, se necessário fosse, de que a atenção do compositor ao detalhe psicológico (e também ao detalhe formal) é muito maior do que a que se costuma creditar ao compositor.

Ritmicamente “Letzte Hoffnung” é também única na produção de Schubert pela sensação de instabilidade produzida: os quatro compassos da introdução são construídos sobre uma série de colcheias começando em anacrusa e acentuadas no contratempo formando primeiro um acorde de sétima diminuta, que mais não é do que um prolongamento de um acorde da dominante, e depois alternando, sobre o início do segundo compasso, esta harmonia com a dominante de mi bemol maior. Os acentos são sistemáticos no contratempo em toda a introdução e o piano repousa finalmente sobre o terceiro tempo do quarto compasso para depois recomeçar parte da introdução (mais uma vez com a anacrusa) com a linha vocal no quinto compasso.

Este distúrbio causado pelas acentuações do Piano é contrabalançado pelo início da linha vocal (essa sobre o compasso) causando um efeito devastador.

¹⁸⁵ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 247.

Nicht zu geschwind

Nicht zu geschwind

pp

Hie und da ist an den Bäu - men man - ches bun - te Blatt zu seh'n,

“Letzte Hoffnung” – compassos 1/8

John Reed é conciso e extremamente claro na sua curta definição da canção: “For the first twenty-eight bars the music renounces pulse, tune and tonality, all the usual marks of stability and order. The notes which make up a diminished seventh (that atonal chord) are distributed evenly between voice and piano (‘here and there’). We listen in vain for a firm beat or a recognisable resolution until bar 30 (‘my hopes are dashed with it’)¹⁸⁶. Com tal instabilidade rítmica e harmónica torna-se quase impossível constatar a tonalidade e o compasso. A esse propósito o pianista Markus Hinterhäuser, que tocou uma exemplar *Winterreise* no teatro de S. Carlos com Brigitte Fassbaender, referia-me “Letzte Hoffnung” como um prenúncio das obras mais radicais da Segunda Escola de Viena.

No autógrafo as acentuações da parte de piano diminuem com a introdução da voz e Schubert só as reintroduz nos momentos em que a voz se cala (compasso oito e compassos treze – apenas o primeiro lá da esquerda – e catorze – apenas o primeiro tempo) até retomar as acentuações seguidas no compasso vinte e quatro culminando na acentuação marcada pela dinâmica *forte* na última colcheia do compasso vinte cinco. Embora mais acentuações voltem a ser escritas na primeira edição (feita pouco antes da morte do compositor) o facto de estarem ausentes no autógrafo pode levar-

¹⁸⁶ Reed, *The Schubert Song Companion*, 453.

nos a pensar se Schubert não desejaria um ligeiro clarear do tecido rítmico para a completa inteligibilidade do texto e um efeito mais devastador no momento em que estas são reintroduzidas? Seja como for, o facto da dinâmica marcada ser *pianíssimo*, é sinal de que um extremo cuidado é necessário para que a “desorganização” proposta pelo compositor não assombre o propósito dramático com que é criada.

Como Reed comenta, todos os momentos de relativa acalmia em grande parte da canção¹⁸⁷ (e eu penso que o momento de estabilização de “Letzte Hoffnung” acontece no compasso trinta e cinco, um pouco mais tarde do que Reed propõe), são rapidamente dissolvidos pelo reaparecimento das colcheias em contratempo no piano. Assim acontece logo no início da primeira frase vocal: depois de uma primeira parte instável (Hie and da ist an den Bäumen) com a alternância continua de notas e acordes em contratempo, Schubert estabelece nesse compasso, apesar da entrada em contratempo da direita, uma relativa acalmia e oferece mesmo uma relação dominante/tónica para concluir o compasso. Mas esse descanso é imediatamente cortado no compasso seguinte com o reaparecimento das colcheias e do acento sobre o dó bemol, já referido.

A oscilação harmónica faz uma correspondência exacta com o texto poético e Schubert prossegue até ao último verso do poema variando harmonicamente o material exposto na introdução. Depois de mais um momento de (relativa) acalmia no final da primeira quadra – oftmals in Gedanken stehn-, na qual a voz resolve em uníssono com o piano para a nota Sol, aqui ouvida como dominante de dó menor a relativa menor de mi bemol, como refere Youens : “The prolongation of that pitch [o Sol não harmonizado] and the lack of harmonization are the concomitants to stark, fearful thoughts. What those thoughts are, we do not know, and the brief patch of unison writing suggests dire knowledge withheld”¹⁸⁸, Schubert prossegue os contratempos, utilizando alternadamente a dominante de dó e de sol.

Desta forma o compositor inscreve aqui uma significação que está para além do poema: esses pensamentos (Gedanken) não são expressos porque não podem ser expressos – e essa razão é justificada pela não resolução desse sol (compasso treze) na estrofe seguinte, que serve simultaneamente de justificação para ela – a proibição de os comunicar – e de gatilho para a continuação do Lied.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 248-249.

A instabilidade prossegue em toda a segunda quadra: da dominante de dó, que permanece por resolver, Schubert passa à dominante de sol e desta à sétima da dominante de mi bemol (compassos 18 e 19) ficando sem resolver por dois compassos depois do final da estrofe numa espécie de *ostinato* que comenta de forma eloquente o último verso: “Zittr’ ich was ich zittern kann”.

A terceira quadra começa de novo com o mesmo intervalo do início, a terceira menor dó bemol/lá, que nos recorda o acorde de sétima diminuta do início, e depois da apresentação deste intervalo por três vezes, em três regiões diferentes do piano, Schubert lança-se, a partir da dominante si bemol, numa violenta descida em oitavas na esquerda e ecoadas uma oitava acima pela direita, mais uma vez em contratempo, até atingir mi bemol menor num primeiro momento de paragem sobre a frase “fällt mit ihm die Hoffnung ab”; há ainda aqui uma nítida semelhança com a canção “Wasserflut”, compasso sétimo, sobre o texto “ist gefallen in den Schnee” como Youens comenta: “another motif of falling motion and grief”.

O movimento abrupto do início da terceira quadra tem também um eco muito nítido em “Rückblick”, a oitava canção do ciclo, mas o facto de que desta vez as notas não são harmonizadas é um sinal claro do destrambelhamento emocional que percorre o protagonista da *Winterreise* neste momento do ciclo.

O ataque desta última estrofe é assim preparado pela instabilidade alcançada nas duas primeiras e aqui apresentado com grande violência de modo a ser estabelecida finalmente, na última linha do poema, a tonalidade da canção, mi bemol maior, com um tipo de escrita harmónica – acordes geralmente a cinco vozes que soam quase como um coral, e que voltará em pleno na canção vinte e um “Das Wirtshaus”. Apenas aqui Schubert apresenta a tonalidade principal de uma forma que não deixa dúvidas preparando-nos para esse momento durante trinta e quatro compassos. A harmonia é apresentada numa progressão que vai da tónica, na primeira inversão, à subdominante, utilizando em seguida o sexto grau como cadência interrompida para forçar uma repetição que desta vez nos leva a uma resolução dominante/tónica.

Uma vez que o “suspense” produzido por toda a primeira parte da canção é resolvido de forma trágica, Schubert apresenta uma versão mais curta da introdução no final, para, de uma forma quase irónica, nos dizer através de uma cadência plagal

no penúltimo compasso, que toda essa expectativa foi gorada: o que era temido aconteceu, mais uma vez não resta alguma esperança ao protagonista da *Winterreise*.

V. 17. Im Dorfe – Na aldeia

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten,	Há cães que ladram e arrastam cadeias,
Es schlafen die Menschen in ihren Betten,	Há gentes que dormem nas suas
	camas,
Träumen sich manches, was sie nicht	E sonham as coisas que não podem ter,
haben,	
Tun sich im Guten und Argen erlaben,	No bem ou no mal encontram consolo,
Und morgen früh ist alles zerflossen.	Que o acordar vem desvanecer.
Je nun, sie haben ihr Teil genossen	Que importa se deveras se
	reconfortaram,
Und hoffen, was sie noch übrig ließen,	E se esperam ainda encontrar o que
	deixaram,
Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.	Mais uma vez nas almofadas.
Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,	Expulsai-me aos latidos, ó cães vadios,
Laßt mich nicht ruh'n in der	Não quero repouso à hora do sono!
Schlummerstunde !	
Ich bin zu Ende mit allen Träumen.	Já me deixei de todos os sonhos,
Was will ich unter den Schläfern säumen ?	P'ra quê demorar-me entre os que
	dormem?

É interessante a escolha de ré maior para esta canção pela ligação que Schubert estabelece com a tonalidade inicial, ré menor, acentuando assim, as semelhanças entre as duas canções. Também aqui o viandante quer fugir de locais habitados, também aqui os cães ladram à sua passagem e também aqui tudo o que o rodeia é inamistoso. O tempo passou e o que era uma recordação amarga transforma-

se numa adversidade genérica, o tom muda e essa adversidade é representada pela alteração da tonalidade menor em maior e por uma suspensão real do movimento de andar que poderíamos suspeitar no primeiro tempo do compasso e que é bruscamente interrompido no segundo. Em “Gute Nacht” o protagonista parte da cidade que o rejeita e aqui, numa “aldeia” (Dorfe), essa rejeição permanece mas com o tempo de interiorização necessário para nos apercebermos de que ela é toda interior e parte de uma determinação da vontade, a música já não o comanda com o “gehender Bewegung” do início: a partida (e as razões desta totalmente diluídas nesta fase do ciclo) é determinada por uma escolha pessoal e a frase final da canção adquire através da composição musical, uma significância que está para além da simples leitura do poema – o protagonista da *Winterreise* não se quer diminuir no convívio com gente mesquinha e a sua vontade é, de facto, o aniquilamento ou a dissolução em algo maior do que os sentimentos comezinhos da sociedade que habita a “cidade” ou a “aldeia”. Estamos aqui perante uma nova visão e é essa visão que determina a escolha, por grande parte dos intérpretes do ciclo, de um tom substancialmente diferente do inicial.

A canção está escrita num compasso composto de quatro tempos (12/8) propositadamente escolhido para formar longas frases musicais embora Arnold Feil comente que na parte central a escrita seja pensada num compasso binário de 6/8 que não é indicado: “so entfaltet sich im (wie “befriedgt” wirkenden) Zusammengehen von Klavier und Singstimme ein 6/8 Takt, der zwar nicht notiert (das war zu Schuberts Zeit nicht üblich) aber sehr wohl wirksam ist.”¹⁸⁹

Nos primeiros dois compassos ouvimos um grupo de seis colcheias na direita, sobre a tónica que oscila com a nota dó (sétimo grau) num grupo ininterrupto de doze semicolcheias na esquerda, até resolver abruptamente através de uma figura de ornamentação a que os ingleses chamam *slide* e os alemães Schleifer, para a segunda inversão do acorde da tónica e aí, com um acento, se deter por todo o resto do compasso. Este é o desenho rítmico que se prolongará por toda a canção, estando apenas propositadamente ausente na parte central. A partir deste desenho torna-se evidente a escolha de um compasso de quatro tempos feita por Schubert: a sua intenção é a de descrever um destrambelhamento emocional ao acentuar

¹⁸⁹ Assim se desdobra (funcionando como apaziguador) no caminhar conjunto de voz e piano um compasso de 6/8, não notado (no tempo de Schubert isto não era obrigatório) mas muito eficiente. Feil, *Franz Schubert*, 37.

sistematicamente não o tempo forte do compasso mas o terceiro tempo, um pouco à maneira do efectuado em “Letzte Hoffnung”, sendo também esta a razão pela qual o compositor não opta por um compasso de 6/8 pois nesse caso a entrada da voz dar-se-ia no tempo forte sendo isso o que Schubert quer evitar.

Os significados desta introdução podem ser os mais variados: Graham Johnson vê nela uma descrição do ressonar dos habitantes da “pacífica” aldeia chegando até a sugerir que a razão pela qual Schubert modifica o segundo verso do poema – o original era “Die Menschen schnarchen in ihren Betten” “Os homens ressonam nas suas camas” – se prenderia com uma não-duplicação de sentidos e para evitar exageros interpretativos nocivos à justa imagem que pretendia exemplificar.¹⁹⁰ Deste exemplo extremo à imagem sonora das correntes dos cães tudo tem sido apontado. Youens sugere que a ideia de ressonar com o barulho das correntes poderá ser considerado um pouco extremo e que Schubert prefere enfatizar a similitude entre homens e animais uma vez que a modificação “implies a kinship between the chained dogs and their owners which goes beyond Müller’s assertion of difference (...) to emphasize the similitude of men and beasts.”¹⁹¹

Uma vez que o tempo escolhido é “Etwas langsam” podemos também pensar, como já referi, no desenho conhecido do caminhar – e em “Gute Nacht” o desenho melódico surge apenas depois de três repetições da mesma harmonia e aqui temos três mais três antes da paragem – mas um “caminhar” bastante mais desordenado e rápido, acentuado ainda pela estranheza rítmica que o *slide* – constituído pelas duas notas que antecedem o Fá da chegada - proporciona. A esse propósito é interessante constatar o modo como ele é executado: no autógrafo Schubert escreve-o muito claramente antes do acorde que perfaz o terceiro tempo; a leitura feita pelos vários intérpretes está, como em “Wasserflut”, longe de ser consensual pois, como refere Julien Armitage-Smith num artigo intitulado “Schubert’s Appogiaturas” sobre este tema “There is one serious difficulty in the way of understanding Schubert’s intentions”¹⁹² : os que veem as tercinas de “Wasserflut” agrupadas com as

¹⁹⁰ Johnson, *Winterreise*, 73.

¹⁹¹ Youens, *Retracing a Winter’s Journey*, 253.

¹⁹² O artigo reflete sobre os diferentes pontos de vista colocados por este assunto uma vez que nenhuma edição corresponde exactamente, segundo Armitage-Smith, ao que foi escrito pelo compositor. A minha opinião pessoal que já aqui afirmei é a de que Schubert deixava ao critério dos intérpretes, um pouco à maneira barroca, a execução das appogiaturas. Julien Armitage-Smith, “Schubert’s Appogiaturas”, *The Musical Times*, Vol. 103, No. 1434 (Aug., 1962), 534-535.

semicolcheias, como Brendel e Richter, executam-no antes do ataque do terceiro tempo uma vez que visualmente é isso que encontram no autógrafo (a mesma razão que os leva à concordância entre tercinas e semicolcheias em “Wasserflut”); Gerald Moore de forma coerente, fá-lo sobre o tempo, assim como não alinha tercinas e semicolcheias; Britten é mais uma vez totalmente livre mas não inteiramente coerente ao atacar o *slide* sobre o terceiro tempo, embora alinhando tercinas e semicolcheias em “Wasserflut”. Penso que o distúrbio emocional descrito em “Im Dorfe” é mais uma vez sublinhado se este *slide* for executado sobre o tempo, embora a alteração e subtil aumento de figuras no tempo que o antecede também possa causar esse efeito, um pouco à maneira do que Schubert escreve na canção *Alinde* de Janeiro de 1827.¹⁹³

Arnold Feil reclama para a entrada de “Im Dorfe” não um estatuto de introdução, mas uma entrada directa no cerne poético da canção uma vez que os compassos de piano introdutórios têm como alvo a colocação da linha vocal num ponto inesperado (o terceiro tempo de um compasso de 12/8) cujo não/sincronismo com a parte de piano constitui uma das características fundamentais de “Im Dorfe”. Feil comenta que a entrada “natural” da canção seria “Es bellen ...” com a primeira sílaba de “bellen” sobre o tempo forte do compasso e que a intenção do compositor é justamente modificar aquilo que poderia ser dado como adquirido: “Singstimme und Klavier sind zwar im ruhigen Schlag der “etwas langsamen” Bewegung des Satzes verbunden, sie gliedern diese Bewegung aber auf verschiedene, einander widersprechende Weise; so entsteht der Eindruck getrennter Bewegungsebenen in dem einen Satzgefüge, auf denen Verschiedenes gegeneinanderläuft.”¹⁹⁴

De facto, voz e piano andarão quase sempre por vias diferentes na primeira e terceira secções deste Lied: o piano apresenta o desenho que já referi sem uma única excepção ao longo de toda a primeira parte criando neste desencontro com a linha vocal – articulada sempre a partir do terceiro tempo do compasso – um efeito descritivo quase único em todo o ciclo. Não admira portanto que os vários

¹⁹³ Robert Donington, “Ornaments – II The appoggiatura family – The slide”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 13*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2002), 834-836.

¹⁹⁴ Voz e piano estão certamente ligados pela pulsação calma do andamento “algo lento”, embora percepcionando este andamento de forma diferente e até contraditória; daqui resulta a impressão de níveis de movimento separados na mesma textura musical, níveis sobre os quais se confrontam elementos diferentes. Feil, *Franz Schubert*, 37.

comentadores da obra observem na parte pianística os factos mais díspares, do exótico ressonar ao mais plausível efeito sonoro produzido pelas correntes dos cães.

Harmonicamente Schubert parte do acorde da Tónica, que apresenta no estado fundamental conduzindo o trilo na esquerda à primeira inversão, daí segue para um acorde de sétima no segundo grau com a quinta diminuta, acorde tomado de empréstimo do homónimo menor, regressando à tónica para finalmente concluir com a dominante da tonalidade principal da canção voltando à posição inicial com o acorde de tónica. A entrada da voz dá-se antes da conclusão deste desenho harmónico e, como já referi, com essa antecipação Schubert proporciona um efeito de surpresa que justifica plenamente o comentário de Feil ao referir o início de “Im Dorfe”, não como introdução mas como entrada directa no cerne poético da obra – os compassos de piano são absolutamente imprescindíveis de modo a podermos dar conta da estranheza da entrada da voz antes da conclusão do que se poderia doutra forma ouvir como introdução.

Uma vez a voz introduzida na canção aquilo que ouvimos é quase mais recitado do que cantado: com total independência, a voz inicia a enumeração descrita no poema, primeiro mantendo e repetindo apenas as notas do acorde de Tónica para depois descer uma sétima (entre as notas mi grave e ré agudo) que insiste em repetir quase como que numa rima infantil. Esta toada permanece durante toda a primeira parte da canção até que o trilo medido entre tónica e sensível (ré e dó) se prolonga por todo um compasso, desta vez uma oitava abaixo do habitual, levando-nos á segunda secção.

Nesta secção a independência entre voz e piano passa a um total sincronismo harmonizando o piano praticamente todas as notas do canto. A tónica ré passa a dominante e a segunda secção do Lied inicia-se em sol maior. Mantendo a pedal ré sempre na direita Schubert recorda-nos que apesar das oscilações harmónicas dominante/tónica esta tonalidade é apenas transitória. No compasso 24 o compositor emprega o mesmo processo do início da secção embora ligeiramente prolongado: um acorde diminuto sol sustenido, si, ré, habitualmente com função de dominante de lá, é neste contexto usado como um acorde de apogiatura, o que resulta numa cadência evitada para a dominante de lá; o ré mantém-se como pedal e Schubert prossegue com um acorde de ré maior numa função de dominante no compasso seguinte,

concluindo a secção com a dominante de ré ouvida em simultâneo com a pedal da tónica (ré) desta vez no registo grave.

Esta pedal sobre ré embora apareça declaradamente nesta secção, está presente, embora de forma subliminar, em toda a canção e temos que considerar as pausas que prolongam a segunda metade dos compassos, na primeira e terceira partes, como prolongamentos da harmonia que na maior parte dos casos permanece inalterada. Schubert mostra na segunda secção aquilo que já é latente desde o início. As repetições de palavras – “je nun” e “und hoffen” - totalmente ausentes na primeira parte, têm aqui uma reminiscência lírica que desmente a ironia da pedal ré para, uma vez que esta continua muito para além das repetições, a intensificar. Não podemos esquecer que Schubert utiliza quase sempre uma nota pedal quando quer significar ironia ou extrema amargura como na canção “Die liebe Farbe” da *Schöne Müllerin*. O tom aparentemente despreocupado e *cantável* desta secção fazem-nos olhar para a continuação de “Im Dorfe” com uma atenção que provavelmente não foi a do início, apesar de Schubert introduzir desde a primeira nota uma sensação de *suspense*. Faço esta afirmação porque, com a nota obsessiva ré e as oscilações de tonalidade entre sol e ré, Schubert não oferece aqui alguma sensação de repouso, ou de que atingimos o ponto para onde nos levava o já referido *suspense* induzido pela primeira parte da canção, muito pelo contrário, Schubert de forma magistral prolonga esse mal-estar por toda esta secção de modo a regressarmos ao tipo de escrita do início quase com uma sensação de conforto ou, pelo menos, com a sensação de que algo se irá passar para desvendar os silêncios e as repetições obsessivas de notas.

Depois de uma descida de dois compassos na direita a música fixa-se de novo no mesmo desenho da primeira parte e um acorde de sétima da dominante de ré introduz-nos de novo no desenho inicial mas desta vez antecedido pela voz e prosseguindo o mesmo caminho harmónico do início até à palavra “Ende”. Aqui sobre a palavra “Ende” Schubert passa a ré menor para de seguida se deter sobre a dominante de si bemol que resolve nesta tonalidade no compasso seguinte . É aqui que pela primeira vez em toda a canção – exceptuando o compasso 17 que podemos considerar como compasso de transição – o compositor preenche a pausa, que já nos habituámos a ouvir, do quarto tempo do compasso para, (com uma enorme modificação de escrita) nos introduzir naquele que é, quanto a mim, o momento fundamental da canção e motivo de toda a inquietude sentida até aqui chegarmos:

uma longa frase que preenche dois compassos de 4/8 escrita em acordes de seis vozes que se articulam como num coral. A voz, por uma vez nesta secção, canta sobre o coral inscrito no piano e Schubert emprega aqui o tom barroco que vai ser desenvolvido, e pode ser tomado aqui como motivo, na canção 21 “Das Wirtshaus”. “Was will ich unter den Schläfern säumen” – última frase do poema – é o ponto em que a música se detém, mas Schubert enfatiza ainda mais esta frase ao retomar imediatamente a seguir a música do início voltando à tonalidade principal para seguir até si bemol maior, aqui acrescentando à harmonia um sol sustenido, que passa a ter a função de sexta alemã o que dá ao si bemol anterior uma cor diferente, e depois retomando a frase final, mas detendo-se desta vez na palavra säumen durante todo um compasso onde a dominante é sucessivamente prolongada através de retardos sobre “säumen” que a tornam de tal maneira longa que não podemos duvidar nem por um minuto do seu significado nem da sua importância como ponto de chegada de toda a agitação pressentida desde o início. Alguns comentadores tratam esta solenidade como um ponto de contradição entre o que foi expresso no poema e a toada de coral com o prolongamento de “säumen” durante um compasso e meio: apesar de tudo o viandante quer “permanecer” ali e isso é comunicado em música através da escrita musical. Penso que, como referi no início desta análise, é possível também observar que este tipo de escrita, que terá o seu momento de completude na canção 21 “Das Wirtshaus”, e do qual já pudemos ouvir traços em “Letzte Hoffnung”, pode ser visto como uma passagem para um outro nível de consciência – um nível quase místico, que é desejado pelo protagonista e lhe confere uma dimensão muito para além do simples desejo de morte. Em “Letzte Hoffnung” ela aparece sobre a última linha do poema: “wein auf meine Hoffnung Grab”: acordes a cinco e seis vozes sobre os quais se inscreve a linha do canto; nesta canção essa escrita volta a reincidir também, como já referi, sobre a última linha do poema e na canção 21 preenche todo o espaço da canção. Ela é portanto comum podendo significar também um acto de auto-comiseração e a uma constatação de diferença – o protagonista não quer permanecer entre aqueles que o julgam e que ele trata com desprezo (o “Schläfern” não é empregue aqui de forma caritativa) – que desembocam numa canção sobre o repouso final. Não me parece que uma escrita comum como é o caso nestas três canções, possa apenas ser observada caso a caso, sem nos determos na razão pela qual o compositor a utiliza: a morte como suprema redenção.

V. 18. Der stürmische Morgen – A manhã de tempestade

Wie hat der Sturm zerrissen	A tempestade rompeu
Des Himmels graues Kleid!	O manto plúmbeo do céu!
Die Wolkenfetzen flattern	Ficaram, em mole refrega,
Umher im matten Streit.	Farrapos dispersos de nuvem.
Und rote Feuerflammen	E línguas de fogo escarlata
Zieh'n zwischen ihnen hin.	Acendem-se, por entre eles.
Das nenn' ich einen Morgen	Eis o que chamo manhã
So recht nach meinem Sinn!	Segundo aquilo que sinto!
Mein Herz sieht an dem Himmel	O meu coração vê no céu
Gemalt sein eig'nes Bild –	Pintada, a sua imagem –
Es ist nichts als der Winter,	Inverno, e só Inverno,
Der Winter, kalt und wild!	Inverno frio e cruel!

Como nas canções 5 “Der Lindenbaum” e 6 “Wasserflut”, Schubert estabelece uma continuidade ao dar a ouvir a tonalidade maior seguida da paralela menor. Neste caso trata-se da tonalidade de ré estando esta canção em ré menor. Mas os paralelismos não terminam aqui pois o compositor mais uma vez nos recorda a primeira parte do ciclo ao apresentar pontos de semelhança entre a agressividade desta canção e “Die Wetterfahne” que sucede a “Gute Nacht” e cujos pontos de contacto com “Im Dorfe” já tive ocasião de comentar. Como em “Die Wetterfahne” a indicação de tempo é idêntica: *Ziemlich geschwind* - no autografo Schubert acrescenta nesta canção, a palavra *unruhig* que é retirada na primeira edição, e aqui especifica que o andamento é *Ziemlich geschwind, doch kräftig*.

Desde “Die Wetterfahne” que não ouvíamos na *Winterreise* uma explosão de violência como a apresentada aqui, sendo que, do ponto de vista dramático, ela é absolutamente necessária para “sacudir” o ouvinte do tom mais uniforme, mas nunca monótono, das canções anteriores. Outro ponto fundamental de concordância entre as duas canções é a grande quantidade de uníssonos no piano e entre voz e piano, que

podemos detetar. Como em “Die Wetterfahne” Schubert inicia este Lied com um motivo ouvido no piano e apresentado em uníssono até à sua conclusão que aqui é feita por dois acordes, pela primeira vez distribuídos pelas duas mãos, de Dominante/Tónica.

Em “Die stürmische Morgen” porém, Schubert não apresenta de imediato a tonalidade, criando um ambiente de expectativa ao introduzir na linha melódica um fá e um dó sustenidos (ré maior) que são depois literalmente pulverizados por um cromatismo que nos leva a um acorde de sétima diminuta, com a função de dominante da dominante, para finalmente resolver na tonalidade principal.



Winterreise, “Der stürmische Morgen”, cc. 1-2.

Esta “entrada falsa” na tonalidade anterior estabelece um forte elo de ligação com “Im Dorfe”, quase como se o protagonista quisesse, com um gigantesco esforço da vontade, sacudir as impressões aí expressas e partir definitivamente num tom refrescantemente desafiador.

O poema está cheio de imagens que têm uma relação directa com alguns outros poemas do ciclo – também aqui o viandante faz corresponder a violência da natureza com a dos seus sentimentos – mas, como Susan Youens muito bem observa, o simples facto de este se referir à manhã de tempestade como “Eis o que chamo manhã segundo aquilo que sinto” e não a declaração pura e simples de que essa manhã é aquilo que ele sente, confere á sua afirmação um estatuto de bravata que , por não ser real, é necessariamente curto, tendo apenas o propósito de uma curta interjeição: “If he proclaims it to be so, if he asserts the analogy with atypical force,

perhaps he can believe it, but Müllers choice of words hints at the wanderer's underlying disbelief. The emotional turmoil is certainly real; wheter this is truly the “climate of choice” is not. The grim, wild energy of the moment briefly revitalizes the journey, but it does not and cannot last. This is the shortest song in the cycle.”¹⁹⁵

A primeira parte da canção apresenta uma melodia sempre em uníssono entre voz e piano partindo da tônica e percorrendo todas as notas de um novo acorde de sétima diminuta, desta vez sobre dó sustenido (que corresponde a um acorde da dominante), cuja resolução Schubert prolonga por mais dois compassos resolvendo finalmente para a tônica, embora a resolução seja apenas momentânea pois a partir Schubert retoma o já ouvido acorde de sétima diminuta (mais uma vez com a função de dominante da dominante) sobre a sensível de lá (sol sustenido) só aqui resolvendo como na introdução com dois acordes imperativos de dominante/tônica. Este repetição do acorde aparece agora sob a forma de uma cascata de notas sobre a mão direita do piano, um dos raros momentos de exibição pianística propositadamente procurada – uma interessante declaração musical de fanfarronice.



Winterreise, “Der stürmische Morgen”, c. 6.

Ritmicamente Schubert estabelece uma acentuação clara no primeiro tempo do compasso e a entrada da voz dá-se desta vez com uma anacrusa de colcheia que marca a bem a entrada no compasso – Wie hat der Sturm zerrissen des Himmels blaues Kleid – mas uma vez esta acentuação definida, o compositor provoca de

¹⁹⁵ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 262-263.

imediatamente uma contra-acentuação ao evidenciar primeiro, na introdução as notas mais agudas no segundo e quarto tempos do primeiro compasso, e ao acentuar a contratempo os saltos de quinta, quarta e terceira ouvidos por voz e piano nos compassos 6 e 7 – a perturbação rítmica de “Letzte Hoffnung” é aqui manifestada.

Os acordes de sétima diminuta desaparecem na parte central do Lied e uma espécie de fanfarra sobre a tonalidade de si bemol maior faz-se ouvir. Nesta curta pausa que dura apenas 4 compassos Schubert mantém um certo paralelismo entre voz e piano mas harmoniza a parte de piano fazendo oscilar a linha vocal entre as duas vozes superiores. De um modo muito fugaz é possível mais uma vez detetar aqui uma escrita coral que tem vindo a aparecer como uma antevisão da canção 21, embora aqui o propósito seja o de criar uma certa segurança que serve de pretexto, juntamente com o marcadamente ritmo de fanfarra, para acentuar o tom falsamente desafiador do viandante – “das nenn ich einen Morgen so recht nach meinem Sinn”.

Essa pseudo-segurança é rapidamente volatilizada quando somos mais uma vez confrontados com o inflexível uníssono que inicia a terceira parte da canção, sobretudo quando esse uníssono retoma a primeira secção do Lied sobre o acorde de sétima diminuta com função de dominante, para seguidamente atacar com novo acorde de sétima, resolver brevemente para Sol Menor no final do compasso e daí atacar a dominante de ré concluindo a canção exactamente da mesma forma como o faz no final da primeira secção – acorde de sétima diminuta/dominante/tónica.

Schubert utiliza nesta canção as três transposições possíveis do acorde de sétima diminuta – um acorde geralmente com função de dominante mas com um efeito bastante destabilizador (basta lembrar que a música da entrada do Comendador no último acto de D Giovanni está baseada nele) e alcança nesta canção, através da sua utilização constante e da frequência dos uníssonos, um clima único de violência que marca a entrada de uma espécie de demência pela forma como a música, a partir daqui, se apodera literalmente do texto.



Winterreise, “Der stürmische Morgen”, cc. 15-16.

“Der stürmische Morgen” é a única canção do ciclo na qual não se regista uma só indicação de dinâmica *piano*; para além das acentuações nos contratempos já referidas, as indicações na canção vão apenas do *forte* ao *sforzato*, e no final *fortíssimo sforzato*. Esta insistência num determinado tipo de dinâmica deve ser visto com extremo cuidado pelos intérpretes por forma a evitar um descontrolo nocivo à explosão que ocorre apenas na parte final da canção; Gerald Moore comenta este facto com particular humor: “The score is certainly designed to be sung and played with power but we must bear in mind that *ff* does not make an appearance til half way through the song. Let me put it this way; although the storm clouds are out of control the performers are not.”¹⁹⁶

A elocução da frase “es ist nichts als der Winter”, descontando a curta resolução para sol no final do compasso 16, e a sua repetição sobre duas harmonias repetidas sucessivamente sete vezes, em *fortíssimo*, são a prova de que algo de muito radical acontece aqui – e os intérpretes têm necessariamente de se dar conta disso seja qual for a interpretação que possam ter sobre a intensidade e violência a que “são forçados” a dar voz.

¹⁹⁶ Moore, *The Schubert Song Cycles*, 147.

V. 19. Täuschung - Ilusão

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,	Diante de mim volteia uma luz,
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;	Volteia a brincar p'rá frente e pra trás;
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,	Eu vou atrás dela, com gosto, e percebo
Daß es verlockt den Wandersmann.	Que é um embuste para o viandante.
Ach! wer wie ich so elend ist,	Ai! Quem como eu é tão infeliz,
Gibt gern sich hin der bunten List,	Entrega-se logo à doce miragem:
Die hinter Eis und Nacht und Graus	P'ra além do gelo, da noite e do horror
Ihm weist ein helles, warmes Haus,	Indica-lhe a luz, o calor de uma casa,
Und eine liebe Seele drin –	E o acolhimento de uma alma bondosa-
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!	O meu único ganho é a ilusão!

“Täuschung” é uma das raras canções de Schubert que utiliza material de uma das suas óperas. A música pertence a um episódio que inicia o segundo acto de *Alfonso und Estrella* composto em 1821/22 sobre um libreto de Schober, um dos amigos de Schubert. Neste episódio conhecido como “A donzela das nuvens” (*Wolkenmädchen*), Alfonso pede ao seu pai que lhe volte a contar a lenda da donzela das nuvens, uma espécie de Lorelei, que atrai os homens ao seu castelo nas nuvens fazendo-os cair das alturas, depois de castelo e donzela desaparecerem. Desta ária Schubert apropria-se apenas dos compassos que descrevem a dança da rapariga das nuvens – dez compassos na tonalidade de si maior. O paralelismo com a situação dramática no ciclo é evidente embora Schubert tenha dedicado a um poema anterior com uma temática semelhante um tratamento musical bem diferente. Refiro-me à canção 9, “*Irrlicht*”. Aí a música não é propositadamente sedutora e o compositor procura, como referi, uma interioridade que está, se bem que apenas aparentemente, ausente em “Täuschung”. A alternância de movimento e paragem de “*Irrlicht*”, não é aqui procurada pelo simples facto de Schubert querer nesta canção criar uma imagem de ilusória felicidade, retrato musical da alienação atingida pelo protagonista, servindo-se para esse propósito de uma linha melódica de contornos firmemente diatónicos. Podemos traçar nesta canção, um paralelismo com a “verdadeira loucura” que é a canção “*Mein*” no ciclo “*Die Schöne Müllerin*”. Como também já referi ao

escrever sobre esse ciclo, esta canção inscreve-se num contexto que não pode deixar de ser referido como demencial, ao ser executada logo depois de a rapariga ter deixado abruptamente o moleiro. Detetamos na música uma histeria que vem depois a ser confirmada pela abrupta queda na traição e abandono que levarão ao suicídio do protagonista. Esse tom “propositadamente despropositado” tem em “Täuschung” um forte equivalente: também aqui, no momento em que o viandante renuncia à companhia humana e proclama a sua afinidade com a violência de uma manhã de tempestade, o aparecimento de uma música de dança com uma cadência nitidamente vienense - os inúmeros Ländler e Valsas compostos por Schubert são parentes próximos de *Täuschung* - e com uma aparência de felicidade, tem o efeito da “wahres Rasen” que Julius Stockhausen reclama para “Mein”. O estado demencial já antecipado em alguns momentos da *Winterreise*, é aqui declaradamente exposto.

A tonalidade de lá maior e compasso de 6/8 são os mesmos que em “Frühlingstraum” e é a introdução desta canção que oferece desde logo pontos de contacto com “Täuschung” no seu movimento de dança e simplicidade diatónica. Mais uma prova da alienação do protagonista consiste na insistência em “Täuschung” desse elemento “dançável” enquanto que em “Frühlingstraum” o momento diatónico é interrompido pelo violento despertar para a realidade provocado pelo canto do galo. Nada disto se passa aqui, onde, numa aparente felicidade, o viandante canta sempre acompanhado por aprazíveis grupos de acordes divididos em três colcheias por tempo sem se deter por um momento na sua infelicidade.

“Täuschung” inicia-se assim com a música da “donzela das nuvens” transposta de si maior para lá maior e a significância dessa transposição não pode ser ignorada tornando clara a intenção de Schubert de fazer corresponder “Frühlingstraum” da primeira parte do ciclo, a “Täuschung”, mantendo aqui, quase até ao final da canção, o tom enganosamente despreocupado que já referi.

Esse tom é ouvido desde a primeira nota e Schubert certifica-se que assim seja ao manter os primeiros dois compassos sobre um acorde imutável de tónica e a linha melódica sobre a nota mi – dominante – prosseguindo apenas sobre o terceiro compasso, com uma cadência ao sexto grau, para a relativa menor de lá maior, e regressando à dominante e tónica da tonalidade principal. A entrada da voz em anacrusa e o tempo longo dado logo no início à palavra Licht conferem a toda a primeira e terceira parte um desenho estrutural de grupos de duas frases com quatro

compassos cada uma. Esse aspecto de conforto é importante de modo a fazer sobressair a surpresa guardada para o final da canção. Todas as frases nesta primeira parte são ecoadas no final por um comentário pianístico que repete as últimas notas da frase vocal ou a comenta com uma pequena variante melódica sobre tônica/dominante/tônica. Na primeira parte Schubert não se afasta do plano harmónico apresentado na introdução e as frases sucedem-se pacatamente no seu ciclo de quatro compassos (duas mais duas) até atingirmos a secção B. Aqui sobre a exclamação de dor “Ach” Schubert muda significativamente para a homónima menor e a pequena frase final do piano que até aqui ouvíamos como um simples comentário à frase vocal, ganha uma outra dimensão ao “encolher” por um compasso a já habitual métrica de quatro compassos por frase: com uma progressão de três notas mi, fá, sol, e, no compasso seguinte sol, lá, si, Schubert resolve à dominante para depois numa frase toda ela preenchida pela voz e apenas suportada harmonicamente pelo piano regressar à tonalidade principal e à aparente felicidade da primeira secção. Note-se que mesmo na secção intermédia a mudança de tom não toma a radicalidade da secção B de outras canções do ciclo e aparece apenas como uma nuvem passageira. Ao dar a esta secção a duração de três versos do poema, Schubert quebra propositadamente a simetria ouvida na primeira parte da canção uma vez que para o momento final de reprise faltam apenas três versos e não quatro. Schubert apresenta os dois penúltimos versos do poema sob a mesma forma musical do início – frases musicais de quatro compassos agrupadas duas a duas – e sobra-lhe para o final apenas a última linha do texto – “Nur Täuschung ist für mich Gewinn”; o processo habitual que nos habituáramos a ouvir seria a frase final do poema ser repetida mesmo que com intenções diferentes, como acontece em “Irrlicht”, que trata basicamente a mesma temática, mas é isso que Schubert quer evitar e, por uma vez, termina o Lied apresentando apenas a frase final uma única vez e, neste processo, deixando clara a profunda alienação do protagonista, uma alienação não consciente uma vez que o piano continua a fazer ecoar de forma imperturbável a frase musical da voz e é esse eco que conclui “Täuschung”. Citando Schwarmath, Arnold Feil confirma de maneira sucinta o que acabei de referir: “Der Liedschluss enthält als metrische und harmonische Gestalt alles Erwartete, Gewohnte vor: die Symmetrie der Periodenhalbsätze, das Einmünden des Nachsatzes in die Tonika, eine A-Teil entsprechende führende Funktion des Klavierparts. Zur Realisierung einer “Täuschung” durch musikalischen Bau scheint die Periodenstruktur prädestiniert: ihre

während des Liedes als verlässlich aufgestellte Form erweist sich an essentieller Stelle des Liedes als unverlässlich.”¹⁹⁷ Como em “Die Nebensonnen” Schubert utiliza processos musicais que espelham a essência do que é afirmado.

São inegáveis as ligações de “Täuschung” com “Irrlicht” e “Frühlingstraum”. Na primeira a ligação acontece pelo simples facto de temáticas semelhantes terem, no espaço circunscrito de um ciclo, tratamentos musicais opostos – as repetições exaustivas de “Irrlicht”, que constituem um dos seus traços fundamentais, estão totalmente ausentes em “Täuschung”, uma das raras canções, juntamente com “Die Nebensonnen” e “Der Leiermann”, que não tem uma única repetição de texto. Essa não/repetição prova também que a aparente despreocupação de “Täuschung” é apenas ilusória e que a visão de felicidade é fugaz descrevendo apenas um estado de excitação provado pelo final quase abrupto da canção. Se em “Frühlingstraum” Schubert sente a necessidade de o provar passando a duas outras fases de consciência, constatação seguida de desalento, aqui esse tratamento torna-se desnecessário e empurra-nos, por assim dizer, para uma tentativa final de movimento, o andar típico da *Winterreise*, que a canção seguinte vem confirmar.

Num ensaio intitulado “On letting the music speak for itself”, Richard Taruskin, a propósito de uma crítica sobre as aparentes “liberdades” tomadas sobre uma interpretação do grupo “Cappella Nova” que dirige, clama com razão, que qualquer reconstrução de uma obra musical (e executar é sempre reconstruir) requer uma leitura particular do intérprete para além das evidentes preocupações estilísticas inerentes à interpretação de qualquer obra seja ela de que século for:

“As long as the reconstructionist performer holds himself to the same strict standards of accountability we rightly demand of any scholar, his efforts will be bent not on doing what the music was meant to do, but on simply “getting it right”, that is, on achieving what the mainstream performer takes for granted. He will end up, if he is lucky, with what the mainstream performer starts out with.”¹⁹⁸

Apesar do comentário se referir a uma obra, ou obras, cuja antiguidade requer um outro esforço de reconstrução – Taruskin refere-se a obras corais da Renascença –

¹⁹⁷ “O final da canção priva-nos do que estávamos à espera métrica e harmonicamente: a simetria dos períodos de meias frases, a conclusão da segunda parte da frase sobre a Tónica, a função directora da parte de piano correspondendo à parte A. A estrutura em períodos parece predestinada a realizar uma “ilusão” através da construção musical: a forma, apresentada ao longo de todo o Lied como um elemento seguro, revela-nos que, no momento essencial da canção, não podemos contar com ela”. Feil, *Franz Schubert*, 136.

¹⁹⁸ Richard Taruskin, “On letting the music speak for itself” em *Text & Act* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 57.

penso que o comentário é válido para a interpretação musical em geral e apresento-o aqui para referir as interpretações da *Winterreise* feitas por intérpretes que são eles próprios compositores. Já comentei em alguns momentos deste trabalho as discrepâncias detetadas na leitura de Benjamin Britten, discrepâncias que posso compreender à luz deste comentário. O gesto interpretativo torna-se mais imperioso e os detalhes, face ao a-vontade interpretativo de compositor para compositor, mais insignificantes, mesmo podendo ser apontados. A esse propósito continuo a citar Taruskin que de uma maneira irónica “põe o dedo na ferida” : “But a scholar is never so insecure as when he is at a loss for words. And nothing is less scientific than the evaluation not of quantities but of artistic qualities, the specific details, the “divine details” as Nabokov would say. These must be apprehended by imaginative response, emphatic identification, artistic insight – all euphemisms, of course, for intuition, which word embarrasses and antagonizes the scholar in us.”¹⁹⁹ E “imaginative response” e talvez acima de tudo “emphatic identification” são, sem dúvida, qualidades que apreendemos na leitura de Britten.

No caso específico de “Täuschung” é extremamente interessante que as duas leituras mais radicais que conheço partam justamente de dois intérpretes/compositores: Britten e Reimann.

Regra geral o que ouvimos nesta canção é um confortável tempo de 6/8 que dá espaço suficiente ao cantor para interpretar o “falso conforto” que a habita: Pollini e Moore ambos com Fischer-Dieskau, tomam cerca de minuto e meio na sua interpretação, Pollini optando por apresentar as colcheias da mão esquerda *quase legato*, utilizando o pedal, e Moore apresentando o *stacato* escrito por Schubert. Em ambos os casos Fischer-Dieskau apresenta uma imperturbável linha vocal, dando a exacta noção de calma não isenta de nostalgia (basta ouvir o seu “ach” para o percebermos), pedida nesta fase do ciclo.

De uma forma geral é esta a visão da grande maioria dos intérpretes por isso é extremamente interessante que sejam dois compositores a levarem ao extremo a leitura de “Täuschung”, podendo quase afirmar-se que, salvo a diferença de aproximação dos respectivos cantores, seria possível tratar-se do mesmo pianista. Para Britten e Reimann “Täuschung” é uma dança alucinada – a canção nas suas

¹⁹⁹ Taruskin, “On letting the music”, 59.

mãos tem apenas cerca de um minuto – com *stacatos* permanentes que não fazem mais do que pôr em evidência os raros momentos de *legato* na mão direita. E Britten dá razão a Taruskin ao afirmar: “Sometimes one can be quite daunted when one opens the *Winterreise* – there seems to be nothing on the page – it was not possible for Schubert to indicate exactly the length of rests and pauses, or the colour of the singer’s voice or the clarity or smoothness of consonants. This is the responsibility of each individual performer, and at each performance he will make modifications. The composer expects him to: he would be foolish if he did not.”²⁰⁰

Não me parece que as indicações de Schubert sejam tão esparsas quanto Britten refere, esse problema ocorreria então na grande maioria da interpretação de Lieder e nem mesmo Britten, nas suas obras para canto e piano, dá a exacta orientação quanto à cor pretendida ou à claridade das consonantes, nesta ou naquela passagem, para além de indicações de dinâmica e agógica. Poderíamos contrapor que Schubert em muitos casos da sua produção de Lieder, inclusive a *Winterreise*, escreve indicações como *laut* ou *leise* que direccionam o intérprete. O que me parece interessante é a afirmação de algo que está subjacente a todas as suas leituras como intérprete e que corrobora a afirmação de Taruskin: o intérprete tem que fazer escolhas, uma vez assimilado o material musical que dispõe para interpretar. E no caso de “Täuschung” e destes intérpretes a escolha é extrema. Embora o andamento seja muito parecido os cantores respectivos não o veem igual daqui resultando uma diferença que é por si só, muito interessante. Peter Pears contrapõe ao andamento de Britten uma linha vocal calma, como se as suas frases pudessem ser cantadas noutro andamento, percebendo-se apenas vislumbres da cumplicidade com o pianista – veja-se a forma quase irónica como o cantor separa as palavras “Kreuz” e “Quer” – mas mantendo na maior parte da canção uma atitude aparentemente “contrária” à de Britten: por exemplo, o perfeito *legato* sobre as duas *appogiaturas* nos compassos 19 e 39. Já Brigitte Fassbaender opta por uma maior colagem aos tempos e sacudidelas agógicas de Aribert Reimann²⁰¹: as suas *appogiaturas* nos compassos acima referidos são sobre o tempo mas extremamente curtas e a voz parece não conseguir aguentar a tessitura e sai imediatamente depois de atacar a nota aguda que é apenas um Mi. O resultado é um quase-pequeno-grito sobre as palavras “Wandersmann” e “mich”.

²⁰⁰ Peter Pears/Benjamin Britten, *Schubert – Winterreise*, CD

²⁰¹ Brigitte Fassbaender/Aribert Reimann, *Winterreise*, CD

Cada uma delas é o final de uma secção e Fassbaender certifica-se assim de que as suas intenções se tornam claras. Como se esse efeito não bastasse, a mudança de cor repentina sobre a palavra “weist” que representa um *piano* súbito depois de um *crescendo* (compasso 31), dão uma ideia completamente diferente da de Pears e assim complementam de uma forma dir-se-ia oposta, duas leituras que podiam à partida tornar-se muito parecidas. É digno de nota que numa gravação de contornos tão radicais como é a de Fassbaender/Reimann, contornos esses que partem não de uma mas de duas mentes pensantes, facto ainda mais interessante se pensarmos no facto de um dos intervenientes ser ele próprio compositor, o texto que acompanha a gravação não se referir uma única vez a esse facto incidindo exclusivamente na carreira de Fassbaender como cantora e na sua decisão de, como Elena Gerhardt ou Lotte Lehmann, abordar um ciclo quase exclusivamente cantado por homens. Com textos como estes que relegam para segundo plano, ou ignoram por completo, o papel do pianista e a sua responsabilidade na configuração da interpretação, é natural considerar o uso da palavra “acompanhador”, como pejorativo.

V. 20. Der Wegweiser – A tabuleta

Was vermeid' ich denn die Wege,	Porque evito os caminhos
Wo die andern Wanderer gehn,	Que seguem outros viandantes,
Suche mir versteckte Stege	E sigo por trilhas escondidas
Durch verschneite Felsenhöhn?	Entre os rochedos nevados?
Habe ja doch nichts begangen,	Eu não fiz nada de mal,
Daß ich Menschen sollte scheun –	P’ra ter que evitar a gente –
Welch ein törichtes Verlangen	Que louco desejo é este
Treibt mich in die Wüstenei'n?	Que me leva a lugares ermos?
Weiser stehen auf den Strassen,	Há tabuletas nas estradas,
Weisen auf die Städte zu,	Que indicam as cidades,
Und ich wandre sonder Maßen,	E eu vagueio sem destino,
Ohne Ruh' und suche Ruh'.	Sem consolo e busco paz.

Einen Weiser seh' ich stehen	Eu vejo uma tabuleta
Unverrückt vor meinem Blick;	A prumo diante de mim;
Eine Straße muß ich gehen,	Por uma estrada tenho qu' ir,
Die noch keiner ging zurück.	De onde ninguém regressou.

Em “Der Wegweiser” somos confrontados pela última vez com o “gehender Bewegung”, motivo condutor de toda a *Winterreise*. É interessante que assim seja num poema que, caso único no ciclo, interroga justamente o caminho e o porquê da sua escolha. Algo impele o viandante, algo que não é explicável e cujo motivo permanece desconhecido: já não existem aqui os pretextos de um desaire amoroso, tudo isso ficou para trás como algo destituído de interesse. Nunca um simples desgosto de amor seria razão para a “falta de razão” apresentada no poema e que leva o viandante a procurar caminhos obscuros evitando o contacto humano. Se porventura, fosse necessária alguma justificação para este ciclo se poder reclamar o direito de ser cantado por uma mulher, essa justificação seria plenamente dada aqui: o desejo de morte como consolação não tem sexo e a voz feminina pode também permitir-se exprimi-lo.

No entanto, e pelas razões que apresentei, este “gehender Bewegung” é bem diferente do que ouvimos em “Gute Nacht”, a sensação imperativa de andar exprimida na primeira canção encontra-se aqui diluída pelo entrecruzar da relação entre voz e piano e pelas paragens sistemáticas com que somos confrontados desde o início da canção. Com efeito Schubert inicia “Der Wegweiser” com uma anacrusa de duas semicolcheias a começar na tônica, harmonizadas à sexta inferior, para no compasso seguinte nos apresentar o compasso de 2/4 com as quatro colcheias seguidas sobre o acorde da Tónica, detendo-se imediatamente sobre este e recomeçando o mesmo desenho rítmico, desta vez iniciado sobre o baixo com duas semicolcheias não harmonizadas a partir da subdominante dó, levando-nos a um acorde de sétima diminuta sobre mi que, com um outro acorde de sexta francesa, vai até à dominante, prolongada com um retardo sobre todo o compasso, para finalmente nos levar de novo à tônica. Esta pequena introdução indica-nos de imediato que o movimento de andar é hesitante e que Schubert nos apresenta através dela, como refere Susan Youens, uma imagem clara dos dois caminhos possíveis a seguir: o primeiro, diatónico, seria o caminho normal que seguem todos os viajantes e o

segundo, cromático, aquele que o viandante opta por tomar²⁰². Uma vez os dois caminhos apresentados Schubert não recupera o ritmo de andar (o que seria inevitável caso estivéssemos na primeira parte do ciclo) sobre o acorde da dominante e espera pela resolução para, no fim desse compasso, reintroduzir o motivo inicial com a voz. Esta falsa calma dá a reconhecer o cansaço reclamado pelo texto apesar da continuidade da sua motivação. Apresenta-se também aqui uma característica comum à fase final do ciclo que é o facto da linha vocal ser em grande parte dobrada pelo piano. Em “Der Wegweiser”, “Das Wirtshaus” e “Die Nebensonnen”, esse tipo de escrita coral harmonizada com a voz a dobrar a linha superior aparece como característica comum e cria um clima de inevitabilidade que unifica estas três canções apesar das diferenças entre elas. Graham Johnson refere o processo ao comentar, sobre “Der Wegweiser”: “This normally deadens the vocal colour; here it adds to the sense of urgency as if the pianist were charged with policing the traveler and keeping him on the prescribed paths.”²⁰³ Penso que mais do que o policiamento que Johnson refere, o que Schubert pretende com esta dobragem de voz e piano, é sem dúvida, uma intensificação da escrita coral que tem a sua justificação plena em “Das Wirtshaus” e que remete para uma noção de transcendência (ou procura desta) que me parece ser uma característica da fase final da *Winterreise*, como já referi anteriormente. É interessante que Johnson não o aponte mas refira anteriormente no seu comentário a esta canção que: There is nothing random about this stage of the voyage of self-discovery – it all seems “written” – and the traveller is a passive object of fate.”²⁰⁴ Podemos chamar-lhe o que quisermos mas o facto importante é que esta característica dá uma cor particular a este grupo de canções e cria um elemento comum na fase final da *Winterreise*.

A entrada da voz vem dar razão ao comentário sobre a introdução uma vez que as primeiras duas linhas do poema, que referem os caminhos cruzados por toda a gente, são cantadas sobre as mesmas notas do primeiro compasso, isto é, em puro sol menor, avançando até à dominante para seguidamente Schubert optar, também como na introdução, por um caminho cromático no qual a voz estabelece um contraponto com a linha do baixo e reafirma as duas últimas linhas da primeira quadra na

²⁰² Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 274.

²⁰³ Johnson, *Winterreise*, 84.

²⁰⁴ Ibid.

tonalidade de fá menor para depois através da dominante desta tonalidade, regressar à tonalidade inicial. Mais importante ainda é o facto do baixo, com o contraponto estabelecido com a voz, se poder considerar como a personificação musical do viandante, com as suas hesitações a contratempo ainda reforçadas pela individualidade que lhe confere um *grupeto*, que o põe em relevo. Sobre esse contraponto é também de destacar a figura que aparece no baixo no compasso 16, de semicolcheia com ponto/fusa, que é imitada pela voz no compasso seguinte e funciona como motor rítmico para a conclusão da primeira secção da canção. Esse elan é o motivo que dá ao viandante o ímpeto para a repetição da frase e Schubert toma-o verdadeiramente a sério de tal forma que repete a frase mas desta vez sem o adjectivo “verschneite”.

A segunda secção corresponde à segunda quadra e Schubert prepara-a com uma série de sóis não harmonizados que são ouvidos depois da conclusão da primeira parte sobre a tónica – sol menor. Estas notas, que soam ainda sobre o eco desta tonalidade, proporcionam uma sensação de andamento e, ao mesmo tempo, criam uma expectativa que o súbito irromper da tonalidade paralela de sol maior, vem gorar. Nada fazia prever esta intimidade criada pelo aparecimento da tonalidade maior numa dinâmica de *pianíssimo*. Não podemos esquecer que tanto na *Winterreise* como na *Schöne Müllerin* Schubert utiliza o processo da mudança para uma tonalidade maior como uma referencia directa a “um outro tempo” de felicidade ou memória como bem afirma Kristina Muxfeldt no artigo sobre as canções com textos de Platen²⁰⁵, sendo interessante reparar na excepção que constitui “Der Wegweiser”, onde a mudança para a paralela Maior enfatiza um sentimento de auto-comiseração. Esta sequencia de “sóis” tem o sabor de um sino fúnebre, quase como o ouvimos na canção de 1826 Das Zügenglöcklein, qualquer coisa doce com um tom vagamente funéreo e a surpresa do aparecimento da tonalidade maior depois da angustiante repetição da tónica que ouvíamos ainda associada à cor de uma tonalidade menor. Mais uma vez é possível detetar o paralelismo com “Gute Nacht” no abaixamento dinâmico proporcionado pela entrada da paralela maior: em ambas a dinâmica *pianíssimo* e a súbita intrusão da nova tonalidade contribuem para a criação de um ambiente musical único em todo o ciclo.

²⁰⁵ Kristina Muxfeldt “Schubert, Platen, and the Myth of Narcissus”, *Journal of the American Musicological Society* Vol. 49 No. 3 (Autumn, 1996): 493-494.

Esta mudança de tonalidade e dinâmica, introduz uma secção praticamente sem cromatismos que traduzem a afirmação de inocência do viandante – *Habe ja doch nichts begangen* – mas essa inocência, como o curto sonho de “*Frühlingstraum*”, é afirmada para preparar a contra-afirmação do “louco desejo que o leva a lugares ermos”, aqui a música sobe de tom e o aconchego proporcionado pelo fluxo contínuo de colcheias na nova tonalidade, é cortado, e a voz canta a frase em mi menor – não podemos ignorar o facto da harmonia sobre “*welch ein*” ser um acorde da dominante de mi, aparecendo por esta razão a tonalidade de dó maior que se lhe segue como “estranha” - aqui apenas acompanhada por um acorde de dó no estado fundamental (sexto grau de mi), e continuada por um contratempo entre voz e piano que toca em uníssonos o tema fundamental da canção (as duas semicolcheias ascendentes seguidas de colcheias) indo mais uma vez até o acorde de dó maior que surge na sequência de uma cadência interrompida uma vez que estamos na tonalidade de mi menor, e arrastando a voz para o uníssonos subsequente que encerra esta segunda secção. Com o primeiro exemplo que constitui “*Die Wetterfahne*”, seguido de muitos outros ao longo do ciclo, qualquer ouvinte atento se deu já conta de que o uníssonos na *Winterreise* é sempre a constatação de que algo muito sério está a ser afirmado, e que essa afirmação, neste caso questionação, não terá alguma resposta.

A partir da nota, si, ainda ouvida como dominante de mi menor, Schubert modula cromaticamente em seis compassos, numa frase que termina numa segunda inversão de cadência precedida de uma sexta alemã para a dominante de sol menor e aí, depois de uma pausa de quase um compasso, inicia a recapitulação da primeira secção da canção. É interessante observar que as pausas, sempre de importância capital neste ciclo basta lembrar mais uma vez “*Frühlingstraum*, vão tendo à medida que nos aproximamos do fim, uma importância cada vez maior criando um espaço que torna possível, ou anuncia, o esvaziamento propositado criado por Schubert em “*Der Leiermann*”.

Com a entrada de voz e piano diretamente no tema e depois da longa pausa, as semelhanças deste com o *Impromptu op. 90 n. 1* tornam-se ainda mais notórias. Esta semelhança é também observada por John Reed que comenta: “There is also a striking parallel – both in the nature of the theme and in the way it is developed – between *Der Wegweiser* and the C minor *Impromptu op. 90 no. 1*, written at about the same time. The theme is subjected to a process of elaboration and variation,

always appearing in a slightly diferente guise, so that the spare statement of it at the beginning leads to a progressive revelation of its potential. The song is indeed a kind of Impromptu on the theme of the ‘gehende Bewegung’ which plays so crucial a role in the unity of the cycle.”²⁰⁶Estas palavras vêm também clarificar a estrutura a que chamei “variada” de “Gute Nacht” – um processo similar apesar de baseado numa estrutura estrófica.

O aparecimento da reexposição de toda a primeira secção vem confirmar as palavras de Reed pois esta, apesar de manter o desenho harmónico da primeira secção com as suas divisões diatónicas e cromáticas – também aqui extraordinariamente bem adaptadas ao texto poético – utiliza um processo de variação na adaptação melódica entre voz e piano. Na frase “ohne Ruh und suche Ruh” Schubert modifica a linha vocal fazendo a voz elevar-se a um sol bemol sobre o verbo “suche”. A mudança é repentina, nada o fazia prever, e o resultado é um enorme sentido de urgência sobre a palavra e todo o sentido da frase. Schubert certifica-se de que essa variação não tem apenas um sentido musical de mudança pois repete os dois últimos versos da terceira quadra mantendo “und ich wandre sonder Massen” sem variação e igual à primeira secção da canção e volta a variar a última linha da quadra recorrendo desta vez a uma acentuação no sol agudo por duas vezes na palavra “und”. Com esta recorrência no agudo que requer, ou deve requerer, um nítido esforço, Schubert despede-se do que possa ser identificado como energético (em “Mut” trata-se de outra espécie de energia), e ficamos cientes da que qualquer coisa de ominoso nos aguarda com o aparente apaziguamento da secção final da canção.

Depois da resolução na tónica Schubert inicia a quarta secção exactamente da mesma forma como começa a segunda: depois do acorde de Sol menor ouvimos dois compassos inteiros de tónicas não harmonizadas que preparam um acorde de sétima diminuta sobre dó sustenido que vai sistematicamente alternando com sol menor, si bemol menor, dó sustenido menor e os acordes de sétima da dominante de ré (dominante da dominante) e sol até voltar à pedal sobre a tónica sol precedida de uma sexta napolitana. A pedal sol é mantida na voz e no piano durante seis compassos e, a partir do compasso sessenta e um, Schubert inicia uma subida da linha vocal sempre em terceiras menores até atingir, a dominante ré, resolvida para a tónica através do movimento harmónico que descrevi. O que é estruturante aqui é o facto da melodia

²⁰⁶ Reed, *The Schubert Song Companion*, 455.

passar a ser uma enunciação de notas, primeiro sol, depois si e finalmente ré bemol, que caminham em terceiras e sobre as quais Schubert vai utilizando um acorde de sétima diminuta que resolve para tonalidades diferentes: o primeiro para sol menor (compassos 57-58), o segundo para si bemol menor (compassos 60-61) e o terceiro para dó sustenido menor (compassos 62-63).

Ei-nem Wei-ser sch' ich ste - hen-un-ver
decrescendo *pp*

rückt vor mei-nemBlick; ei-ne Stra-sse muss ich ge - hen, ei-ne Stra-sse muss ich

ge - hen, die noch kei - ner ging zu-rück.
f *p*

Winterreise, “Der Wegweiser”, cc. 55-68.

Susan Youens observa inteligentemente esta passagem ao afirmar:

“for this moment of revelation, Schubert creates powerful musical symbols for something so awesome as a vision of destiny within the mind, tonal desorientation whose rising chromatic bass line conveys rising horror within the mind. A series of voice exchanges within a diminished seventh harmony brings the exchanging voices closer and closer together in mm. 57-67, the danger of collision obviated by the downward leap in the bass at m. 62 and the ascending motion in the vocal line, which shifts inner chord tones into the topmost voice. Because of the leap in the vocal line and the prominent placement of the B-flat-minor and C-sharp-minor chords (mm. 61 and 63, at the words “eine Strasse muss ich gehen”), those harmonies are emphasized rhythmically beyond their harmonic functions as passing chords, and the listener is thus led to expect a shift in tonality. That this does not happen increases the already considerable tension of this remarkable passage.”²⁰⁷

Todo este complexo movimento é variado na repetição de toda a última quadra de uma forma igualmente extraordinária: Schubert opta por uma escrita a três vozes para o piano mantendo na voz central a pedal sol e fazendo aproximar as vozes extremas num movimento contrário e cromático durante seis compassos até restabelecer a escrita a quatro vozes durante dois compassos para a resolução à Tónica. A última frase “die noch keine ging zurück” é repetida mas, e isso é também único em toda a *Winterreise*, esta repetição parece pertencer já ao espírito da canção seguinte, uma escrita harmónica coral sobre a qual a voz repete com pequenas variações (neste caso apenas uma no compasso 79) a linha superior, como se fosse dado ao viandante não a instabilidade acumulada pela crescente tensão harmónica que descrevi, mas uma antecipação da calma que ele julga encontrar em “Das Wirtshaus”.

Já referi várias vezes a versão da *Winterreise* de Fischer-Dieskau e Maurizio Pollini²⁰⁸. Gravada ao vivo no Festival de Salzburgo de 1978 este concerto foi a única colaboração entre os dois. Penso detetar a razão pela qual essa colaboração não teve reincidências. A inexorabilidade rítmica de Pollini parece em alguns momentos perturbar Fischer-Dieskau.

São conhecidas as histórias dos problemas havidos entre Sviatoslav Richter e Fischer-Dieskau na preparação de um recital Schubert. Richter queixava-se de que Dieskau, em nome da clareza da enunciação, atrasava o tempo musical, e do tempo de ensaio requerido para ambos ultrapassarem esse “problema”; o pianista afirmava porém que o trabalho seguinte de ambos para a preparação de um recital Wolf

²⁰⁷ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 276.

²⁰⁸ Dietrich Fischer-Dieskau/ Maurizio Pollini, *Winterreise*, Orfeo CD 2013.

(Mörike Lieder) tinha corrido bastante melhor.²⁰⁹ Parece-me claro que a linguagem harmónica e os meios pianísticos pedidos por Wolf são mais consentâneos com um ligeiro rubato do que o “classicismo” de linhas pedido por Schubert; mas retiro deste episódio que Fischer-Dieskau foi sempre escrupuloso na necessidade de uma clara enunciação e que nem Richter, nem Horowitz o impediram de fazer passar a sua leitura apesar dos “desabafos” feitos pelo cantor na sua autobiografia.²¹⁰

A relação que se ouve nesta *Winterreise* não me parece estar muito afastada do que se pode pressentir na *Winterreise* de John Vickers e Geoffrey Parsons. Como já referi nem um nem outro ficaram contentes com o resultado da colaboração visto que ambos tinham do ciclo uma visão diferente que se manifesta também num ritmo diferente. Sem querer fazer suposições penso que no caso da colaboração Fischer-Dieskau/Pollini vamos de encontro a um caso que tem semelhanças com o anterior mas também nos remete para os problemas de acerto referidos por Richter. No entanto o que pode ser um escolho para os intérpretes funciona muitas vezes como uma mais valia para o ouvinte atento.

Precisamos de ter em conta que estamos a falar de um cantor que tem já no seu activo bastantes gravações em estúdio do ciclo assim como dezenas de interpretações ao vivo e não cede interpretativamente a ninguém (apesar de Dieskau afirmar o contrário nas suas memórias). Contudo D.F.D. é, e isso sente-se nitidamente ao ouvir, “pressionado” ritmicamente por Pollini; esta pressão explode literalmente na versão de “Frühlingstraum” onde os fortíssimos da voz são avassaladores, superiores a qualquer versão com Moore ou à de Brendel, e o recolhimento das estrofes seguintes por essa mesma razão, ainda mais impressionantes.

O que se passa em “Der Wegweiser” nesta versão é revelador: há uma direcionalidade rítmica conduzida por Pollini e a que o cantor se “submete” mas com o tempo necessário para criar um ambiente de aceitação que contudo, sentimos corroído por dentro; para utilizar uma feliz expressão de Bernanos nos *Dialogues des Carmelites*: “C’est le gel au coeur de l’arbre”. Exemplo disso é por exemplo a forma como Dieskau explicita a palavra “versteckte Stege” com um claro *crescendo* e *diminuendo* sobre o adjectivo. Pollini observa escrupulosamente todas as indicações

²⁰⁹ Bruno Monsaingeon, *Richter, L’Insoumis*, DVD, 2002.

²¹⁰ Dietrich Fischer-Dieskau, *Zeit eines Lebens*, Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 2000.

do compositor e, contrariamente ao referido por Britten, estas são reveladoras, sendo o crescendo para o forte/piano nos compassos 27 /28 dado sem a mínima exageração Pollini guarda o efeito para o compasso 31 onde a acentuação pedida é declaradamente marcada. A desaceleração produzida no final, com o maior ritardando feito pelo pianista em toda a canção no compasso 66, estabelece um clima de desesperança, nos compassos de tónicas repetidas, que D.F.D. literalmente “apanha”, para enunciar um dos mais belos finais de “Der Wegweiser” de que há memória – uma voz descorporizada apoiada num contínuo de piano que milagrosamente (e Dieskau também o sente e reflete vocalmente) cede no compasso que antecede os três compassos finais na tónica. Talvez a colaboração entre estes músicos não tenha sido totalmente bem sucedida mas momentos como este justificam plenamente a sua publicação pública.

V. 21. Das Wirtshaus – A estalagem

Auf einen Totenacker	À orla de um cemitério,
Hat mich mein Weg gebracht.	Trouxe-me o caminho feito.
Allhier will ich einkehren:	É aqui que quero entrar:
Hab' ich bei mir gedacht.	Pensei para comigo.
Ihr grünen Totenkränze	Vós, verdes coroas fúnebres,
Könnt wohl die Zeichen sein,	Sois de certeza o sinal,
Die müde Wand'rer laden	Que convida o viandante
Ins kühle Wirtshaus ein.	A entrar no fresco albergue.
Sind denn in diesem Hause	Estarão nesta estalagem
Die Kammern all' besetzt?	Todos os quartos tomados?
Bin matt zum Niedersinken,	Desfaleço de cansaço,
Bin [Und] tödlich schwer verletzt.	E estou ferido de morte.

O unbarmherz'ge Schenke,
Doch weisest du mich ab?
Nun weiter denn, nur weiter,
Mein treuer Wanderstab!

Ó, estalajem impiedosa,
Recusas-me, mesmo assim?
Avante, então, sempre avante,
Bordão, meu fiel companheiro!

O espírito de “Das Wirtshaus” é anunciado na canção anterior, mas Schubert estabelece simultaneamente uma diferença clara ao apresentar esta canção na tonalidade de fá maior, pela primeira e única vez em todo o ciclo, como se dissesse musicalmente que esse tom pertence a uma esfera que é só sua – um mundo musical único – e que todas as outras “citações” que já referi e relacionam este tipo de escrita em “Letzte Hoffnung”, “Im Dorfe” e “Der Wegweiser” eram apenas relances da atmosfera que aqui encontramos.

Já em *Hagars Klage*, canção ou pequena cantata de juventude, mencionada anteriormente, a referencia à majestade de Deus é dada por um tom de hino numa escrita a quatro vozes, com o baixo e o soprano acentuando com mínimas o carácter estático da prece e as vozes intermédias movimentando-se em colcheias que imprimem andamento, não estando contudo isentas de solenidade; as duas vozes superiores alternam o movimento de colcheias até este se apossar no final de toda a secção. A tonalidade é de Dó Maior e Schubert volta a usá-la para exprimir mais uma vez, a grandiosidade de Deus na canção *Die Allmacht* de 1825, onde, sobre um verdadeiro oceano de reiteraões harmónicas – toda a canção é construída sobre um *continuum* de acordes sobre tercinas, e as tercinas são repetições dos acordes – prevalece também um escrita totalmente coral.

O longo caminho desde *Hagars Klage* de 1811 implica uma série de modificações e é interessante reparar como em “Das Wirtshaus”, a procura da morte é proferida como algo simples, embora pleno de solenidade, que se articula na enunciação de um coral, ou de um hino. Pode obstar-se que essa procura é, não de Deus, mas de uma tranquilidade que para o viandante, não é possível em vida. A minha questionação prende-se com o facto de, para Schubert, esta busca ser sempre associada à procura de Deus, basta pensarmos no seu texto, já referido, de 1822, *Mein Traum*, ou no poema por ele composto no ano seguinte, *Mein Gebet*:

Tiefer Sehnsucht heil'ges Bangen

Will in schön're Welten langen;
Möchte füllen dunklen Raum
Mit allmächt'gem Liebestraum.

Großer Vater! reich' dem Sohne,
Tiefer Schmerzen nun zum Lohne,
Endlich als Erlösungsmahl
Deiner Liebe ew'gen Strahl.

Sieh, vernichtet liegt im Staube,
Unerhörtem Gram zum Raube,
Meines Lebens Martergang
Nahend ew'gem Untergang.

Tödt' es und mich selber tödte,
Stürz' nun alles in die Lethe,
Und ein reines kräft'ges Sein
Laß o Großer, dann gedeih'n.

O temor sagrado de um profundo
anseio

Mundos mais belos quer abraçar;
Deseja o espaço escuro preencher
Com um todo-poderoso sonho de amor.

Grande Pai! Estende agora a teu filho,
Para desagravo das dores profundas,
Enfim, o raio eterno do Teu amor,
Tal um banquete redentor.

Repara, aniquilado jaz no solo,
Tristeza inaudita deixada à rapina,
O calvário eterno que foi minha vida,
À beira da extinção eterna.

Mata-o e a mim com ele,
Lança agora tudo ao Lethes,
E um ser puro e vigoroso
Deixa, ó Grande, então vicejar.

(tradução Bernardo Mariano)

Por aqui podemos observar que a tranquilidade pretendida está ligada a um desejo de transfiguração, esse “reines kräft’ges Sein” é disso um sinal evidente. É por essa razão interessante, que ilustres comentadores do ciclo, acima de todos Gerald Moore um dos seus maiores intérpretes, não reconheçam o potencial emocional único de “*Das Wirtshaus*”. Moore comenta que: *Das Wirtshaus with its conventionality, block harmony and tempered mood might well have been written by Mendelssohn and is the least remarkable composition in the cycle; indeed it almost becomes remarkable by reason of its stereotyped simplicity for in this respect it stands alone.*²¹¹ Com todo o respeito não posso concordar; Moore ignora, ou faz por

²¹¹ Moore, *The Schubert Song Cycles*, 159.

ignorar, várias características da canção a começar pelo facto de “Das Wirtshaus” ser escrita no tempo mais lento de todo o ciclo; como refere Raymond Monelle em *The Sense of Music*, alguma música pode significar *tempo*: “As in language, there is a temporality of syntactic structure. But theorists have studied this sort of time, in its typical forms of meter, rhythm, and phrasing, with such profound attention that we forget that music can also *signify* time. There is a temporality of the signified, as well as a temporality of the signifier.”²¹² Penso, baseado nesta hipótese, poder presumir que aqui o tempo musical tem um significado dramático de eternidade, sobretudo se pensarmos em “Das Wirtshaus” como o único exemplo de paragem completa num ciclo baseado num “movimento de andar”. Não quero deixar esta controvérsia com Gerald Moore sem o justificar naquelas que me parecem ser as razões do grande pianista. Moore escreve o seu livro sobre os ciclos de Schubert em 1975 e coloca-lhe como subtítulo *with thoughts on performance*; é evidente por isso o seu desejo de enfatizar uma observação que sirva simplesmente o desígnio de aconselhar intérpretes sobre os possíveis problemas performativos. Janet Schmalfeldt conta no capítulo sobre performance, análise e Schubert do seu livro *In the Process of Becoming*, todos os problemas que encontrou ao apresentar, em 1983, uma comunicação de carácter mais analítico, sobre a interpretação das Bagatelas Op 126 de Beethoven. Schmalfeldt utilizou uma forma de diálogo entre performer e analista que desconcertou o meio musicológico pela posição ocupada por analista e performer, mas refere que “the publication of that paper in 1985, along with studies by many others since then, contributed in the long run to the emergence of an independent, and also *interdependent*, line of investigation, (...)”²¹³ Visto a esta luz podemos detectar, e compreender, que Moore, o intérprete se sinta quase defraudado por “Das Wirtshaus” e pela sua aparente falta de novidade, uma vez que os problemas colocados por esta só se tornam realmente visíveis à luz de uma análise musical e dramática um pouco mais aprofundada que não tinha ainda o seu lugar num livro de aconselhamento interpretativo.

Também Richard Capell é pouco benevolente na apreciação da canção: “We should remember that the *Wirtshaus* harmonies, with their bland sevenths, had not in 1827 been hackneyed in the daily wear and tear of generations. The song is only to be

²¹² Monelle, *The Sense of Music*, 83.

²¹³ Janet Schmalfeldt, “On Performance, Analysis and Schubert”, em *In The Process Of Becoming* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 113.

sought of fairly in its place. After so much passion Schubert knew what he was at in accepting, when the occasion offered, a short truce.”²¹⁴ Em relação às “bland sevenths”, e é nelas que Moore também pensa ao apelidar esta canção pejorativamente Mendelssohniana (como de resto o faz também Capell), e de uma forma genérica à linguagem harmónica da canção, também Monelle acerta quando refere a propósito do fechamento tónico que este carrega muitas vezes com ele, e Monelle refere-se especificamente ao final da Quinta Sinfonia de Beethoven²¹⁵, um peso semântico que julgo poder aplicar-se também a esta canção.

Daqui resulta que, contrariamente às duas opiniões, “Das Wirtshaus” não é estereotipado nem pode ser encarado como uma branda pausa necessária às tribulações do viandante relevando, bem pelo contrário, uma extrema originalidade de pensamento na concepção do todo. É evidentemente sempre possível pôr em causa a minha hipótese de que em “Das Wirtshaus” a paragem tenha um significado para além do que na realidade é: uma paragem. Mas então pergunto o porquê da aparente simplicidade da canção e terei que dar razão a Moore na frieza de julgamento em relação a ela; aqui desaparecem os cromatismos a que Schubert nos tinha habituado em relação às outras canções e as modulações têm um carácter simples e solene. A genialidade do compositor não ficou embotada nesta canção e, quanto a mim, esta simplicidade é propositadamente procurada sendo a sua significação um desafio para quem quer que seja que se debruce sobre a *Winterreise*.

O andamento “Sehr langsam” é único em todo o ciclo e as frases musicais desenrolam-se lentamente sendo a harmonia e não o ritmo o motor que as propulsiona. Um acorde solene da tónica inicia o processo e Schubert parte deste para a Dominante utilizando no segundo compasso o acorde de fá maior como retardo para depois repousar sobre ela. A frase volta a repetir-se mas a utilização de um acorde de Sétima sobre a Tónica no terceiro tempo fá-la deambular para si bemol e provoca um “atraso” na sua resolução que se verifica apenas no terceiro compasso depois de uma curta deambulação por ré menor, relativo menor da tonalidade principal, o que provoca uma assimetria na entrada da voz apenas no sexto compasso. Esta assimetria e simultaneamente a espera de dois tempos sobre o acorde de sétima da dominante contribuem para o clima solene acentuado ainda mais pelo início da linha vocal que

²¹⁴ Capell, *Schubert's Songs*, 238.

²¹⁵ Monelle, *The Sense of Music*, 83-84.

começa calmamente como se se fizesse esperar. Um pouco como um organista de igreja que dá a entrada para ser seguido pela congregação. O musicólogo Thrasybulos Georgiades aponta uma semelhança entre a melodia de “Das Wirtshaus” e o Kyrie centrado em Fá, da Missa Gregoriana, sobretudo na melodia em cantochão para a palavra Kyrie e a primeira frase vocal da canção, a melodia para a palavra “eleison” e a segunda frase e ainda entre a invocação final das palavras “Kyrie eleison” e o início da terceira quadra da canção.²¹⁶ É uma hipótese provável que confirma a ideia de que, para Schubert, repouso eterno contém uma afirmação de transcendência.

A voz, que se inicia na tonalidade principal de fá maior, é sempre dobrada pelo piano e progride de fá para a dominante. Embora a frase esteja toda construída em fá maior existem pequenas tonicizações particularmente felizes como a momentânea queda em ré menor na introdução do piano e a passagem por ré maior como dominante secundária do segundo grau sobre gebracht. A segunda frase vocal iniciada com o acorde de sol menor passa imediatamente para o acorde de si bemol maior apenas para Schubert utilizar, como na primeira frase, a descida de si bemol maior para menor – uma conseguida imagem de recolhimento sobre as palavras “allhier will ich einkehren” uma vez que esta harmonia retira o que poderia ser ouvido como imperativo, pela voz de Schubert este “will” parece soar a “würde” – estes acordes são na verdade, e tal como na primeira frase, uma escada harmônica para a tonalidade de dó maior mas Schubert não o confirma com o sol menor anterior, antes utiliza um acorde de sétima sobre fá na terceira inversão e parte deste acorde para, através da sétima da dominante, resolver a fá maior e concluir a primeira secção. Schubert faz uso nesta canção das dominantes secundárias nomeadamente as dominantes do quarto, do sexto e do segundo graus respectivamente sétima da dominante sobre fá, lá maior como dominante de ré, e ré maior dominante de sol, com as notas introduzidas mi bemol, dó sustenido e fá sustenido.

A segunda frase da introdução é repetida mas desta vez sobre uma forma “resumida” de apenas dois compassos e aqui, pela primeira e única vez em toda a canção, é dada preponderância à melodia que aparece em oitavas sobre a mão direita estando a esquerda encarregue de reafirmar a harmonia. Sobre um acorde de sétima em fá, Schubert compõe uma frase interrogativa que se conclui na dominante

²¹⁶ Thrasybulos Georgiades, *Gegenwart im Geiste: Festschrift für Richard Benz* (Hamburg: Walter Bust e Arthur von Schneider, 1954), 126-135.

repetindo o processo na segunda frase. Embora a conclusão á dominante seja aparentemente igual, o seu carácter é mais definitivo pois ouvimos seguidamente a dominante de dó com o acorde de sol, si natural, ré, fá. Pergunta e resposta poéticas são assim dadas a ouvir como espaços temporários e sabemos, porque a harmonia nos indica, que o regresso à solenidade inicial é inevitável. Mas Schubert não conclui rapidamente a ansiedade criada por este estratagema harmónico de tão aparente simplicidade resumindo a tonalidade de fá mas no modo paralelo menor o que acaba por prolongar um clima de solenidade não isento de angustia, ao sentirmos esse acorde de tónica não como conclusão, mas como continuidade de uma afirmação que clama ainda por um desenvolvimento. De fá menor Schubert prossegue para a sétima da dominante de lá bemol maior (relativo maior de fá menor) e é desta tonalidade que parte para a peroração grandiosa que conclui a canção. Sobre as últimas duas linhas do poema - Nun weiter denn, nur weiter, mein treuer Wanderstab – ouvimos um acorde de dó menor, a sua dominante e de novo, da tónica dó tratada como dominante de fá, Schubert alcança novamente a tonalidade principal de fá maior. Toda esta frase é repetida para que a linha vocal possa, num último esforço, cantar a nota fá na região aguda e daqui partir para uma descida retardada até ao fá grave. Mais uma vez ouvimos no piano os dois últimos compassos da introdução e é interessante notar na aparente falta de sinais de dinâmica pois para além de uma acentuação no primeiro e terceiro tempos, Schubert não indica nem mesmo o crescendo e diminuendo que aparecia no segundo compasso da introdução. Essa liberdade deixada aos intérpretes, que Britten astutamente refere como já mencionei anteriormente, cria um muito interessante espaço de leitura que é aproveitado de diversas formas.

Se observarmos à letra as indicações dinâmicas de Schubert não podemos deixar de reparar que na reiteração da frase final – nun weiter denn, nur weiter, mein treuer Wanderstab – este escreve um *crescendo* exactamente antes da modificação vocal para o fá agudo da voz sobre a palavra *nur*. Este *crescendo* pode ser visto como um maior suporte para a elevação pedida à voz na colcheia seguinte deixando a sua razão de existir uma vez iniciada a descida para a Tónica uma oitava abaixo – é assim que o entende Peter Schreier/Sviatoslav Richter²¹⁷ ou mais recentemente Christian Gerhaher/Gerold Huber²¹⁸ ou Thomas Bauer/Jos Van Immerseel²¹⁹ – estes últimos

²¹⁷ Schreier/ Richter, *Winterreise*, Philips 412289-2

²¹⁸ Gerhaher/ Huber, *The Art of Song*, Sony 8883751482

²¹⁹ Bauer/ Immerseel, *Winterreise*, Zig-Zag Territoires, 101102

estabelecem uma diferença notável (que observa à risca as indicações dinâmicas) entre o primeiro *mein treuer Wanderstab*, que soa, devido à indicação de *piano* escrita sobre esta frase, com uma extraordinária interioridade, e o segundo ainda carregado do *pathos* que lhe é conferido pelo *crescendo* referido que, neste caso, não é contrariado seguidamente por nenhuma indicação de *piano*; os três pianistas veem contudo a conclusão pianística dos três últimos compassos como um retorno a um mundo de recolhimento que a faz como que fechar sobre si própria tornando-a num momento irrepetível do ciclo. Brigitte Fassbaender/Aribert Reimann²²⁰ e Christa Ludwig/James Levine lêem o *crescendo* indicado como um momento sobre o qual não há retorno, a descida para a tônica é feita com um acréscimo de *pathos* devido a ele e a conclusão pianística é propositadamente forte e solene acentuando a recusa como momento de tragédia e propulsionando o ciclo para o momento seguinte; Fassbaender/Reimann escolhem um movimento mais acelerado em toda esta secção e terminam “Das Wirtshaus” num ambiente próximo da histeria enquanto Ludwig/Levine²²¹ permanecem rigorosamente no tempo o que confere a toda esta secção uma excepcional e solene interioridade não deixando de nos remeter para o vigor da canção seguinte.

Há um elo de ligação interessante entre “Das Wirtshaus” e algum Wagner (mais uma vez contrariando Gerald Moore com a sua filiação em Mendelssohn) que gostaria de referir, apesar das evidentes diferenças na respectiva poética. Já em Tannhäuser, no prelúdio do terceiro acto, podemos ouvir distintamente uma escrita coral que nos remete para a narração de Roma e para a postura hierática e inflexível da igreja que o Papa personifica. O prelúdio inicia-se com um eco do coro longínquo dos peregrinos que ouvimos no início da segunda cena do primeiro acto entremeado no seu desenvolvimento com a prece de Elisabeth do segundo acto, até desembocar num verdadeiro coral a seis vozes tocado em *fortíssimo* que retorna depois na já mencionada narração como imagem da ansia redentora do protagonista pouco depois estilhaçada pela maldição papal. Se nesta narração ela aparece como sinal de esperança a orquestração entregue aos sopros e a dinâmica *fortíssimo* não deixam sombra de dúvida quanto ao seu significado no prelúdio. Nos *Meistersinger von Nürnberg* o coral tem porventura um significado mais consentâneo que o de Schubert

²²⁰ Fassbaender/Reimann, *Winterreise*, Emi 7498462

²²¹ Ludwig/Levine, DG 2894233662

mas não quis deixar de referir *Tannhäuser* para demonstrar que este tipo de escrita encontra ecos muito fortes no total da obra de Richard Wagner. O prelúdio do terceiro acto dos *Meistersinger* é construído a partir de longas citações musicais sobre o monólogo de Hans Sachs “Wahn, Wahn überall Wahn” e o coral “Wach’ auf, es nahet gen den Tag”, um momento na segunda cena deste acto cujo impacto musical pode ser comparado a esta canção. Este coral, que pode passar como mais um coro numa cena repleta de momentos corais, é de fulcral importância no desenrolar musical da obra e no conhecimento que através dele nos é dado do personagem Hans Sachs; Wagner assegura-nos da sua importância utilizando-o exaustivamente no prelúdio do Terceiro Acto. Assim uma escrita coral simultaneamente simples (se a encarmos como cântico da congregação) e sabedora, carrega em si força significativa para servir como A prova de gratidão e amor de todo um povo a uma figura que na sua inteligência reúne uma clarividência não isenta de melancolia, a prová-lo está a imediata apresentação, depois de ouvirmos o coral, da frase melódica do início do prelúdio que contamina por assim dizer todo o terceiro acto. Não é por acaso que grandes Sachs sejam também grandes intérpretes da *Winterreise* como Hotter ou Fischer-Dieskau. Essa melancolia detetada em ambos os compositores, torna-se na *Winterreise*, numa representação de repouso única em todo o ciclo, como o confirmam muitos autores (Feil, Johnson, Youens), mas um repouso que contém em si um desejo intenso de transfiguração na sua aparente simplicidade.

V. 22. Mut - Coragem

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing' ich hell und munter.

Se me cai neve no rosto,
Rápido, deito-a por terra.
Se o coração fala no peito,
Canto em voz alta e alegre.

Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren.
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.

Não ouço o que ele me diz,
Não tenho ouvidos.
Não sinto os seus queixumes,
Queixas são para os tolos.

Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter!

Vou alegre pelo mundo
Contra vento e tempestade!
Se não há um Deus na terra,
Sejamos nós próprios deuses!

Como já referi, “Mut” é o único exemplo de mudança de ordem nos poemas intercalados por Müller aos doze primeiros já escritos e publicados. Em toda a segunda parte do ciclo Schubert compõe por ordem os poemas intercalados e apenas modifica a ordem de Mut e Die Nebensonnen, que apareciam por ordem inversa. Evidentemente que esta modificação não é casual e Graham Johnson refere-a:

“In embarking on the second part of *Winterreise* in the autumn of 1827, Schubert followed the sequence of Müller’s 1824 version of the cycle in his own seemingly casual way: he went through the list of twenty-four poems and set those which were new to him. This determined the order of this half of the cycle. But the placement of *Mut!* In the sequence is the exception that proves the rule – in this case Schubert’s ability to rule his own works (...) and order them as he saw fit. Müller had placed *Mut!* as the penultimate song: it launches the traveller back into the real world and his encounter with the hurdy-gurdy player. Schubert, on the other hand, envisaged a darker *Der Leierman* and a very different precursor to it, the heartbreaking *Die Nebensonnen* which Müller places before *Mut!*. This single, yet absolutely crucial, change belies any theory of carelessness on the composer’s part; it is the most powerful argument against performing Schubert’s cycle in Müller’s 1824 order in the belief that, if he had lived, the composer would have gladly reshuffled his published order.”²²²

Johnson adverte para o erro que seria a audição do ciclo feita sobre a ordem poética de Müller e não de Schubert e a advertência tem razão de existir; constatei-o ao saber que na Escola Superior de Música do Porto foi dada, como projecto académico, uma audição da *Winterreise* seguindo a ordem do poeta, o que pode ser interessante como constatação da visão singular e diferente posta em música por Schubert, mas questionável do ponto de vista da concepção musical. Em minha opinião e para validar a eficácia do projecto, este teria que ser constituído pela audição dupla do ciclo de forma a tornar claras a diferença de intenções entre poeta e compositor. Apesar da qualidade dos intérpretes do projecto: Job Tomé e Angel Casado, a audição da *Winterreise* apenas segundo a visão de Müller tem um carácter inconclusivo e deturpa em grande medida as intenções do compositor. Essa espécie de afa historicista pode acarretar leituras incorrectas das obras sendo absurdo que se faça numa sala de concertos normal (e não em Escolas de Música onde é lícito

²²² Johnson, *Winterreise*, 92.

integrar experimentações deste tipo) invocando uma prática histórica inexistente²²³ como a invocada por Paul McCreesh, por exemplo, para intercalar entre os andamentos da Nona Sinfonia de Schubert várias canções de Mahler. Que nos concertos eram dados andamentos dispersos das obras, é um facto conhecido, mas separar os vários andamentos de uma Sinfonia intercalando outras obras não era prática corrente, como sabemos pela observação dos vários programas de concertos nos Séculos XVIII e XIX, e revela uma falsa preocupação historicista.

Arnold Feil é também da mesma opinião ao comentar sobre a posição de “Mut” no ciclo:

“Man hat gesagt, *Mut* stehe völlig isoliert in der Kette der Lieder, deren bodenlose Trauer seine trotzige Herausforderung Lügen straft; eine Verbindung oder auch nur ein Übergang seien nicht einmal angestrebt. Nun, wen der Zyklus, wie man ebenfalls gesagt hat, der Einheit entbehrt, jedenfalls einer Einheit, die an musikalischen Verbindungen und Übergängen aufzuzeigen wäre, so mag man sich damit abfinden. Nehmen wir hingegen eine musikalische Einheit für Schuberts *Winterreise* an, die einsehbar ist, auch wenn sie sich in der Komposition nicht motivisch oder ähnlich manifestiert, so muss auch die Stellung von *Mut* zu verstehen sein.”²²⁴

Apesar de concordar com Feil não posso deixar de referir que esses motivos existem se bem que de uma forma nova e inovadora, passando pelo tipo de escrita (a escrita coral de “Das Wirtshaus”), pelo motivo rítmico (o *gehender Bewegung*). Não serão certamente o que encontramos em Beethoven, e aqui é bom lembrar-mos Lawrence Kramer e Suzanah Clark, mas são produto da imaginação de Schubert forçando a nossa lente de observação a adaptar-se.

Também Richard Giarusso comenta o facto da mudança de ordem pulverizar uma sequencia lógica de três canções “Der Wegweiser”, “Das Wirtshaus” e “Die Nebensonnen”: o desejo de morte – essa estrada donde ninguém retorna - expresso em “Der Wegweiser” e ilustrado subsequentemente nas duas canções seguintes. Segundo Giarusso esta unidade temática destruída, significaria a vontade do compositor em propositadamente desintegrar o que quer que fosse de ordem temática

²²³ Sobre este assunto o artigo de William Weber, “From miscellany to homogeneity in concert programming” em *Poetics* 29 (2001) 125-134 e o seu livro *Music and the Middle Class: the social structure of Concert Life in London, Paris and Vienna* (Ashgate: 2004) dão ampla informação.

²²⁴ Foi afirmado que “Mut” ocupava uma posição totalmente à parte na sequencia dos Lieder e que o seu tom desafiador seria como que um desmentido da tristeza insondável destes; sem uma tentativa de conjugação ou transição. Se o ciclo, como foi igualmente pretendido, fosse desprovido de unidade, ou pelo menos de uma unidade que se pudesse provar exibindo transições e conjugações musicais podíamos concordar com esta teoria. Se admitirmos, pelo contrário, que a *Viagem de Inverno* tem uma unidade evidente, mesmo se não manifestada por motivos ou outros elementos análogos, a posição de *Mut* torna-se perfeitamente compreensível. Feil, *Schubert*, 141.

ao longo da segunda parte do ciclo.²²⁵ Inclino-me para a hipótese colocada por Johnson mais do que para esta pela simples razão de que, mesmo com “Mut” de permeio, a unidade das três canções é presente e funciona como tal, mas a leitura que fazemos de “Der Leierman” depois do desejo de extinção, mais uma vez expresso em “Die Nebensonnen”, é de facto muito mais sombria do que a que fariamos caso “Mut” a antecedesse. “Mut” poderia de facto ser considerado como um poema de vigor, ou tentativa deste, mostrando o protagonista pronto a enfrentar as vicissitudes esperadas na aldeia onde ninguém quer ouvir o tocador de realejo, depois da prova por que acaba de passar. Esse pretendido vigor é frontalmente desmentido ao ser seguido por “Die Nebensonnen”, sendo “Mut” tratada como uma canção de bravata, o que de facto sucede.

Giarusso comenta da forma inteligente o facto de, no título, Schubert omitir o ponto de exclamação a seguir à palavra Mut, uma vez que o compositor é muito fiel ao título dos poemas como podemos verificar na *Schöne Müllerin* em canções como “Halt!” ou “Mein!” nas quais inclui sistematicamente a pontuação dada pelo poeta. O facto de o não fazer em “Mut” confirma a discrepância entre texto e música sendo interessante notar que Johnson ao referir a canção incluía sempre o ponto de exclamação escrito pelo poeta e omitido pelo compositor.

Que a canção é de bravata não restam dúvidas, ao ouvirmos a introdução, mas, mesmo aí, Schubert mantém uma unidade temática evidente ao apresentar na introdução exactamente as mesmas três notas que constituem o início de “Der Wegweiser”. Apesar da evidência deste parentesco, creio que Schubert modifica a tonalidade original de lá menor para sol menor para nos assegurar de que o mesmo não é um acaso; a destruição propositada de uma unidade temática organizada em torno de “Der Wegweiser”, “Das Wirtshaus” e “Die Nebensonnen” aparece assim como uma proposta de difícil aceitação uma vez que podemos também remeter “Mut” para o mesmo grupo; o que muda, e isso sim radicalmente, é o propósito dramático de Schubert em relação ao de Müller, como denota Graham Johnson. As notas sol, lá, si de “Der Wegweiser” ouvem-se distintamente em “Mut”, imediatamente a seguir a um acorde sacudido da Tónica, e na mesma posição no piano, como que ecoando uma recordação longínqua e que se pretende afastar. Esta

²²⁵ Richard Giarusso, “Beyond the Leierman: Disorder, reality, and the power of imagination in the final songs of Schubert’s Winterreise”, em *The Unknown Schubert*, ed. Barbara M. Reul and Lorraine Byrne Bodley, (Hampshire: Ashgate, 2008), 25-43.

obstinação motívica persiste e volta a ser apresentada na Subdominante para regressar á tónica que é reconfirmada no compasso seguinte depois de uma cadência perfeita. Schubert reagrupa mais uma vez todas as forças num último esforço de vigor. Como refere Susan Youens toda a música e a poesia de “Mut” têm a compressão de um punho cerrado. Interessante é também reparar que, pela forma como Schubert escreve a introdução, o que ouvimos nesta são reminiscências de “Der Wegweiser” que uma vez introduzida a voz, percebemos não corresponder totalmente à linha melódica vocal: Schubert separa claramente na introdução o motivo da canção referida e os acordes sacudidos de tónica e suddominante, de tal forma que ouvimos esses acordes apenas como uma base harmónica que põe em relevo esse motivo; com a entrada da voz apercebemo-nos de que essa separação deixa de existir e a linha melódica inicia-se sobre esse acorde com a dominante ré na voz, o que faz com que o motivo anteriormente identificado seja agora parte de uma linha melódica e tratado, por essa razão, como um elemento ocasional e subliminar: ré – sol, lá, sí – lá, sol, lá, ré: “Mut” está firmemente ancorado na sua posição no ciclo.

A sensação de bravata é, contudo, de Müller como é de Schubert. Mais uma vez Youens é certa ao afirmar que:

“In “Mut” the wanderer attempts a bravado exercise in denial. There is nothing “bright and merry” about this song in which both text and music have the compression of a clenched fist. The omission of the subject “ich” from the three parallel statements of negation in the second stanza, “höre nicht,” “habe keine,” “fühle nicht,” is both Müller’s characteristic economy and a register of unconscious revelation, of poetic truth telling. Once the wanderer identifies the opponents in his internal struggle, “I” and “my heart,” in stanza 1, he omits the subject “ich” and thereby places the verb – the action – first. The emphasis on the acts of denial is obvious; less obvious is the implication that it is not the true self who acts to deny what he feels and hears, and therefore he cannot honestly invoke a false “I”. In Schubert’s setting, the compression takes the form of terse cadential phrases, while the tensions are enacted rhythmically. The desperately Promethean song is an admission of precisely that which the wanderer tries to deny.”²²⁶

“Mut” é também aparentada com “Der stürmische Morgen” na sua brevidade violenta e na maneira como Schubert conclui as frases sempre com um comentário pianístico. Ambas são canções de desafio com a aposta perdida *a priori*.

²²⁶ Youens, *Retracing a Winter’s Journey*, 286.

As duas primeiras estrofes de “Mut” são iguais e Schubert modifica apenas a terceira estrofe. As duas primeiras são constituídas por duas frases vocais tensas e curtas: a primeira leva-nos à dominante, sendo o comentário do piano distintamente ouvido sobre ré maior mas sempre como dominante de sol, e a segunda conclui numa cadência perfeita ecoada pelo piano nos dois compassos seguintes. O peso dado às palavras *Schnee* e *Herz* e na segunda estrofe à negação *nicht* desequilibram propositadamente a frase que passa a ter três compassos, uma vez que estas palavras obstruem literalmente o discurso prolongando-se por uma semínima com ponto, exactamente o tempo necessário para a enunciação do todo o resto da frase. Dessa obstrução damos conta ao ouvir a resolução numa resposta seca de apenas dois compassos. É ela que dá um peso e uma tensão verdadeiramente únicos a toda a primeira parte da canção. Se imaginarmos por um momento o poema de Müller posto em música sem esse prolongamento: *Fliegt der Schnee mir ins Gesicht* - com uma colcheia para cada sílaba a frase terminaria no final do segundo compasso com uma Mínima sobre “sicht” e concordaria metricamente com a sua conclusão. A grandeza de “Mut” reside, entre outras coisas, justamente no facto de Schubert não se permitir essa facilidade e nos dar a ouvir no tempo em que prolonga as palavras *Schnee*, *Herz* e *nicht*, a intervenção do piano que se inicia com as três notas de “Der Wegweiser” ouvidas a contratempo exactamente sobre o prolongamento da semínima na voz. A unidade da *Winterreise*, contrariando mais uma vez Feil, tem também uma componente motívica que não sendo aparente - não posso ignorar as divergências manifestadas por autores como Feil, Giarusso ou Youens - se manifesta às vezes de maneiras mais obscuras mas que me parece importante detectar. Mais uma característica comum com outras canções do ciclo, sobretudo com “Die Wetterfahne”, é a grande porção de linha melódica não harmonizada, cujo significado agressivo Schubert demonstra ao longo do ciclo, e que, no caso de “Mut”, é rodeada por blocos harmónicos que põem em relevo o tom prometeico de desafio presente ao longo de toda a canção.

A terceira estrofe inicia-se em sol maior sobre a dominante e o piano contrapõe pela única vez em toda a canção, uma curta frase melódica que ecoa como uma fanfarra. Numa primeira versão, Schubert termina a secção abruptamente depois da enunciação da estrofe e com os dois compassos de conclusão da frase melódica sobre o piano. A música toma um carácter ainda mais desafiador com a mudança para

a tonalidade paralela. Apercebemo-nos de que esta mudança ilustra o que poderia ser a canção do viandante – “sing ich hell und munter”. Schubert acrescenta numa segunda versão o final de “Mut” com a repetição da terceira estrofe: a voz retoma a nota lá (e não é por acaso que esta é a dominante da dominante) sobre o acorde de ré, mas Schubert eleva a tessitura do piano à oitava superior conferindo-lhe assim uma estridência acentuada – ainda mais notada se a ouvirmos num pianoforte – e resolve agora a frase na relativa maior de sol menor – si bemol maior- se ainda restassem dúvidas quanto ao exercício de bravata que constitui esta canção, este jogo, à falta de melhor expressão, constituído pela ambivalência provocada pelas tonalidades relativas seria suficiente para as clarificar, assim como os estridentes comentários pianísticos feitos no registo mais agudo de toda a *Viagem de Inverno*. Na segunda versão Schubert opta por, depois da repetição da estrofe, concluir a canção com a repetição integral da introdução – toda esta impetuosidade deixa-nos exactamente onde começámos e o que ouvimos não foi mais do que uma forma violenta de expressar o mesmo desespero que é detetado em “Das Wirtshaus” e na canção seguinte “Die Nebensonnen”.

V. 23. Die Nebensonnen - Os sóis fantasmas

Drei Sonnen sah' ich am Himmel steh'n,	Eu vi três sóis brilhar no céu,
Hab' lang und fest sie angesehen'n;	Contemplei-os longamente;
Und sie auch standen da so stier,	E eles quedavam-se tão fixos,
Als wollten sie nicht weg von mir.	Como se não quisessem deixar-me.
Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!	Ai! Os meus sóis não sedes vós!
Schaut andern doch in's Angesicht!	Fixai o olhar de outros!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei:	Ainda há pouco eu tinha três:
Nun sind hinab die besten zwei.	Os dois melhores já se puseram.
Ging' nur die dritt' erst hinterdrein!	Pusesse-se também o terceiro!
Im Dunkeln wird mir wohler sein.	Melhor estarei na escuridão.

Tenho vindo a utilizar, para este trabalho, uma tradução da *Winterreise* feita por José Ribeiro da Fonte, modificando-a nos momentos em que me parece que esta se afasta um pouco do original. Para um programa de concerto ou para publicação, a sua tradução seria perfeita, Ribeiro da Fonte era um grande germanista, mas para um trabalho universitário penso dever apresentá-la o mais perto possível do original, sendo essa apenas a única razão pela qual tenho modificado algumas palavras ou frases. No caso de “Die Nebensonnen” não tive que mudar uma vírgula e congratulo-me pelo facto de Ribeiro da Fonte não usar para a tradução do título o substantivo “parélio”, designação que é usual ver-se em várias traduções mas que, na minha opinião, devido ao seu carácter científico, se afasta do cerne poético do poema. Se esse tivesse sido o caso utilizaria como título a designação de “sóis secundários” mas a opção do tradutor revela-se bem mais interessante do que a minha e por isso a mantive. De facto os sóis expressos no poema de Müller referem-se aos olhos da amada, são eles a causa do fenómeno visual referido uma vez que o viandante vê o sol refratado pelo simples facto das lágrimas nos seus olhos o fazerem ver não um mas três sóis. Susan Youens também refere o facto e acrescenta outra explicação, a científica, que se refere directamente ao fenómeno dos parélios²²⁷ – uma imagem refratada do Sol observada nos halos solares e formada a grande altitude pela refração da luz nos cristais de gelo. É minha convicção de que não seria esta a razão de Müller, e ainda menos a de Schubert, ao referir os múltiplos sóis (apesar de fenómenos naturais também interessarem o poeta como se constata em “Irrlicht”) e que dar o título ao poema segundo esta definição estaria certo do ponto de vista científico, mas questionável do ponto de vista poético pelo simples facto dessa escolha se demonstrar definitiva – o que é observado é um fenómeno natural sobre o qual se elabora. Uma outra opção plausível de leitura do poema será integrar nele as duas experiencias: o viandante pode referir-se de facto a dois fenómenos diferentes, primeiro o científico justificando as palavras ditas no início “Ach meine Sonnen seid ihr nicht”, e só no final do poema a exclamação dirigida aos olhos da amada quando diz “Ach neulich hatt’ ich auch wohl drei: nun sind hinab die besten zwei”, uma referencia que não deixa a mínima dúvida quanto ao sujeito a quem se dirige. Por isso a opção de Ribeiro da Fonte ao intitular o poema como “Sóis fantasmas” me parece

²²⁷ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, 291.

uma solução de grande inteligência, deixando em aberto as duas leituras, que não posso deixar de referir.

Os olhos amados como estrelas no céu, são uma imagem poética recorrente e o Lied oferece inúmeros exemplos. No “*Italienisches Liederbuch*” de Wolf a imagem é revertida mas continua a ser uma variação sobre o tema da radiância dos olhos amados, neste caso as duas mais belas estrelas foram roubadas do céu para os olhos da amada tendo a Lua que fazer do facto uma queixa a Deus. Gerald Moore²²⁸ e Richard Capell²²⁹ comentam o facto dos três sóis puderem também ser considerados como uma metáfora para Fé, Esperança e Vida – apesar de nada haver no poema que possa indicar uma tal opção é possível que Schubert possa ter pensado nela uma vez que compõe para a Minoritenkirche o coro *Glaube, Hoffnung und Liebe* em 1828. Parece-me, no entanto, que a interpretação de “*Die Nebensonnen*” nos é dada pelo próprio Müller se observarmos um poema anterior com o título *Die zweie Sterne* (As duas estrelas) escrito em 1817, e que dá uma pista clara para a interpretação de “*Die Nebensonnen*” ao referir que as duas estrelas que brilham tão ternamente são “quatro olhos” que olham para dentro. A ideia da amada como conjunção de estrelas já está presente e Müller desenvolve-a em “*Die Nebensonnen*”.

De todas as canções da *Winterreise* “*Die Nebensonnen*” é a que ocupa uma área musical mais restrita. A frase musical que a compõe, e “*Die Nebensonnen*” é uma canção monotemática, mesmo quando transposta, não excede as quatro notas de um intervalo de quarta: dó, si, ré, dó, si, lá. O piano toca continuamente no registo médio proporcionando, através do tipo de escrita em bloco, um parentesco evidente com “*Das Wirtshaus*”. Nada poderia ser mais oposto ao tom desafiador da canção anterior com as estridências do registo agudo do piano tão destacadas, confirmando o desabamento emocional do viandante e a razão da colocação de “*Mut*” neste lugar do ciclo como uma última e desesperada tentativa de reacção, tentativa essa que falha redondamente, como constatamos em “*Die Nebensonnen*”.

Também como em “*Das Wirtshaus*”, as harmonias não são as mais ousadas e no entanto o seu posicionamento estabelece com o poema uma trama simbólica de uma sofisticação única em toda a literatura do Lied.

²²⁸ Moore, *The Schubert Song Cycles*, 165.

²²⁹ Capell, *Schubert's Songs*, 239.

A tonalidade é de lá maior prosseguindo para a dominante e através de um acorde de sétima alcançando a subdominante ré para retornar à tonalidade principal que é reconfirmada por mais um acorde de Sétima de forma a sentirmos que estamos definitivamente em lá maior. Esta extraordinária economia de meios revela mais uma vez similitudes com “Das Wirtshaus” mas como refere eloquentemente Graham Johnson a descrição do processo não pode representar a eloquência musical do gesto nem o simbolismo que este processo representa. As palavras de Boulez que referi na introdução²³⁰ fazem mais do que nunca sentido neste contexto. Acerca desta frase que representa a primeira parte da canção Johnson refere: “But the sensation of always returning to A major, as a fixed point of reference as it were, seems to signify something moving in and out of focus. It is as if the tonal centre, the home key, is the centre of the solar system, and the chords of IV and V, in close proximity, are two further suns which are glimpsed from time to time but which soon disappear from view. (...) The pathos of that lean into the subdominant in the second full bar, and the way in which we are not allowed to dally there long (the music quickly melts back into A major), are a perfect way of illustrating the loss of something which has once been reality but which has slipped out of one’s grasp (and sight) into the realms of fantasy.”²³¹ Se em alguns momentos do meu trabalho pude pôr em causa várias opções de interpretação dadas por Johnson (na canção “Im Dorfe” por exemplo), a minha concordância com a interpretação do pianista é, neste caso, total. De facto, e para um executante, essa é uma realidade tangível e que é confirmada pelo facto da saída para outras harmonias se fixar num ponto muito próximo do teclado justificando desta forma a enorme economia de Schubert tanto do ponto de vista pianístico como vocal. Esta simbologia vai ainda mais longe se olharmos para a segunda frase musical que corresponde à terceira linha do poema – und sie auch standen da so stier, als wollten sie nicht weg von mir . Do ponto de vista vocal a frase é uma repetição da primeira mas Schubert harmoniza-a de forma diferente começando por fazer corresponder a nota dó cantada pela voz a uma harmonia de fá sustenido menor (a relativa menor de lá maior) – a paisagem tonal é agora totalmente diferente - daqui mantemos a subdominante e dominante desta nova tonalidade e no compasso treze quando julgávamos ir resolver em fá menor Schubert introduz de novo a dominante de lá e resolve outra vez na tonalidade principal. Se restassem

²³⁰ Boulez, *Leçons de musique*, 71.

²³¹ Johnson, *Winterreise*, 99.

dúvidas quanto á interpretação da introdução de “Der Nebensonnen” Schubert esclarece-nos de forma definitiva aqui.

Drei Son-nen sah ich am Him-mel steh'n, hab' lang und fest— sie an-ge-sehn. Und
 sie auch stan-den da so stier, als woll-ten sie— nicht weg von mir.

“Die Nebensonnen” – cc. 4-15.

Para a constatação de que os sóis não são definitivamente os olhos da amada mas sim lágrimas – Ach, meine Sonnen seid ihr nicht – Schubert muda para a tonalidade paralela de lá menor e faz cessar durante um momento a actividade do piano para dar a ouvir a frase sobre um acorde de tónica, retomando no final desse compasso a actividade com um acorde de dominante repetido ao longo de todo o compasso e fazendo ecoar sobre as colcheias a tercina do final da frase vocal; esta repetição de colcheias representa o último momento do *gehender Bewegung* que nos acompanhou ao longo de todo o ciclo, mesmo numa altura de extremo cansaço o ímpeto da viagem ainda permanece se bem que durante muito pouco tempo. Este movimento repousa mais uma vez no compasso seguinte – o viandante já não o consegue manter por longos períodos – e é retomado mais uma vez depois desse compasso de descanso sendo que aqui as harmonias progridem da dominante de lá para a sétima da dominante de dó e aí, num último e desesperado momento, o único em que a voz sobe até uma fá, a frase inicial reaparece em dó maior, e não é por acaso que a tonalidade alcançada é a relativa maior da tonalidade anterior – lá menor;

o esforço é demasiado grande e ao constatar mais uma vez a sua suprema solidão – *nun sind hinab die besten zwei* - a música retoma a dominante de lá e resolve brevemente para fá maior, a subdominante que ouvimos há um momento sobre a palavra *auch*, na breve tentativa de energia que a frase *Ja neulich hatt' ich auch wohl drei* fez supor; essa breve modulação é repetida mas agora Schubert progride desta para a dominante de lá maior e conclui a canção retomando a tonalidade inicial e a frase vocal do início. Também aqui e apenas através da modificação de duas harmonias o mundo revela-se-nos muito diferente do início da canção: com um mi sustenido no baixo Schubert modula brevemente mais uma vez para a relativa menor – fá sustenido – e só no final retoma a dominante de lá e conclui. O piano retoma fá sustenido menor e a sua dominante é imediatamente seguida pela dominante de lá maior através do cromatismo mi sustenido - mi natural; Schubert é muito claro também nas indicações dinâmicas para “Die Nebensonnen”, depois do *pianíssimo* pedido para concluir a última frase vocal como um fechamento, o piano tem indicado *forte* para retomar fá sustenido menor e *crescendo* para a progressão das duas dominantes até lá maior cuja resolução é já indicada *piano* sendo a sua repetição *pianíssimo*.

Penso que a utilização contínua de tonalidades paralelas e relativas é uma leitura clara da refração produzida pelas lágrimas, a leitura que mais interessa ao compositor; Schubert utiliza um esquema tonal que privilegia uma tónica mas que sai continuamente dela para aquelas que lhe estão mais próximas, uma ideia musical extraordinária de focar e imediatamente a seguir desfocar a linha melódica, ou linhas se quisermos, que está a apresentar. Do ponto de vista estrutural é interessante que o compositor seja claramente explícito na apresentação do esquema tonal a apresentar – e as duas primeiras frases vocais são disso exemplo flagrante ao ser mantida a linha melódica e variada a harmonia – para depois Schubert elaborar mais detalhadamente sobre esse processo na segunda parte da canção e na sua conclusão.

Também do ponto de vista rítmico “Die Nebensonnen” é mais complexo do que aparenta: se observarmos atentamente reparamos que a frase inicial da canção começa com uma anacrusa de colcheia para cair no compasso sobre uma colcheia com ponto, semicolcheia e semínima que se prolonga por mais uma colcheia sendo o processo repetido por mais duas vezes; aparentemente estamos perante uma figura que é repetida por três vezes e conclui com um grupeto e uma quarta repetição do

final da frase; Arnold Feil comenta o facto sugerindo que a frase rítmica fundamental da canção é não uma repetição da figura que mencionei mas sim toda uma célula rítmica que se inicia sobre a anacrusa e se prolonga pelo compasso seguinte até se deter sobre a semínima com ponto seguinte, o que confere um carácter muito diferente às duas colcheias que precedem os compassos um e dois da canção: efectivamente a primeira colcheia acentua o tempo forte do compasso enquanto que a segunda colcheia, por estar ligada à semínima com ponto anterior, é uma explícita ligação rítmica que exclui a ideia temática da repetição de um motivo e liga directamente a primeira à segunda célula rítmicas confirmando a noção de um tema que prossegue até o meio do segundo compasso; essa noção que pode passar facilmente despercebida pelo facto do tema albergar em si uma repetição, é confirmada na própria introdução com a repetição do tema rítmico exactamente por mais dois compassos. Toda esta teoria é confirmada no interlúdio do piano nos compassos 14 e 15 e no final da canção no compasso 30; Schubert confirma essa teoria no compasso 31 ao quebrar pela primeira e única vez em toda a canção, a ligação de colcheia-semínima com ponto no compasso 31. Por este compasso podemos prever com alguma certeza que se Schubert visse ritmicamente “Die Nebensonnen” como uma sucessão de pequenas células repetidas o teria indicado assim e não da forma como o faz ao longo de toda a canção. Pela formação rítmica apresentada, com o seu final no segundo tempo do compasso, toda a canção tem o ambiente de uma dança estática, na opinião de Feil uma sarabanda, que contribui definitivamente para o carácter solene de “Die Nebensonnen” e constitui uma das razões pela qual Schubert se despede no ciclo, da tonalidade de lá maior, uma tonalidade ligada à dança como pudemos observar no ritmo quase alucinante de “Täuschung” e na ilusória alegria de “Frühlingstraum”, com esta solenidade que podia, na opinião de Feil, concluir uma tragédia:

“Der zugrunde liegende zweiaktige Rhythmus mutet an wie der eines ernst-gemessenen, pathetisch-langsamem Schreit-Tanzes, und man kann sich vorstellen, dass unter der instrumentalen Musik eines solchen Tanzes die letzte Szene eines Trauerspiels mit einem grossen Abgang schliesst, wobei die Bewegung aufs höchste stilisiert wäre. Nun, unser Rhythmus ist in mehrfacher Hinsicht so kompliziert, dass von ihm keine fliessende, statteiner natürlichen eben eine stilisierte Bewegung ausgeht.”²³²

²³² O ritmo em dois compassos tem o efeito de uma marcha dansada séria e ponderada, lenta e patética, sendo possível imaginar, tratando-se de música instrumental, esta música a concluir uma tragédia com grande efeito, num movimento extremamente estilizado. De facto este ritmo é com

Esta complexidade é também consentânea com a opinião de Graham Johnson que sugere a grandiosidade ouvida em “Die Nebensonnen” como um reflexo solene dos inúmeros Ländler compostos por Schubert e de uma maneira geral da música “dançável” de Schubert:

“On first hearing, this sonorous music in $\frac{3}{4}$ may be taken to be another hymn. Closer listening reveals the ghost of a popular dance, albeit in a tempo more fitting for a funeral than a marriage. The hysterical gaiety of *Täuschung* is long since past; that had been the music of self-deception, but it was also in A major, and there is a generic link between the songs. The muted melody of *Die Nebensonnen* reveals itself as a dance tune...but in half tempo: it illustrates a diferente type of confusion – a distortion of aural perception which is a perfect analogue for the visual delusions of the poem.”²³³

Richard Giarusso no ensaio sobre as canções finais da *Winterreise* propõe uma ideia com a qual concordo: Giarusso comenta que o facto de Schubert utilizar apenas a pauta inferior para a notação de todo o final da canção pode ser tomado como um sinal visual do afastamento e rarefacção que a música toma, mesmo que este facto não possa ser provado auditivamente:

“Schubert’s autograph shows a further narrowing of registerial space in the last measures of the song. After the right hand of the piano briefly wanders into the treble clef (measures 20-22), Schubert writes the remainder of the piano part on the lower staff alone (...). In spite of this evidence, some editors of modern editions (including Walther Dürr in the *Neue Schubert Ausgabe*) still choose to distribute the piano part between two staves (both written in bass clef), as at the beginning of the song. Though the sonority is no diferente, the visual power of Schubert’s “compressed” notation cannot be denied (the piano part in measures 27 through 32 of the song is identical to that in measures 5 through 9. At the beginning Schubert notates the part on two separate staves). While there is, of course, no way to prove this claim, the symbolic power of emptiness can hardly be ignored. So great is the protagonist’s retreat from reality, that even we, as self-appointed omniscient observers, are prevented from following the wanderer on this step of the journey.”²³⁴

“In Dunkel wird mir wohler sein” aparece assim como algo desejado pelo viandante no final deste poema. O ritmo dançável é quebrado nesta canção e o sentido poético da música tem, em minha opinião, um carácter definitivo de fechamento tanto auditivo como visual. “In Dunkel wird mir wohler sein” É o desejo expresso pelo viandante no final deste poema. Schubert faz-lhe a vontade e põe em música “Die Nebensonnen” como um final de ciclo sendo “Der Leierman” a mais extraordinária maneira de cumprir o desejo expresso aqui.

efeito tão complexo que o movimento que engendraria nunca poderia ser fluente ou natural mas sim estilizado. Feil, *Franz Schubert*, 142-143.

²³³ Johnson, *Winterreise*, 97.

²³⁴ Giarusso, *Beyond the Leierman*, 36.

V. 24. Der Leiermann – O homem do realejo

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern
Dreht er, was er kann.

Está, por detrás da aldeia
Um tocadour de realejo,
E, com dedos entorpecidos,
Vai girando a manivela.

Barfuß auf dem Eise
Wankt [Schwankt] er hin und her
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Pés descalços sobre o gelo
Cambaleia p'ra cá e p'ra lá
E o pratinho de esmolas
Permanece sempre vazio.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren[brummen]
Um den alten Mann.

Ninguém gosta de o ouvir,
Ninguém lhe lança um olhar,
E os cães vão rosnando
Girando em torno do velho.

Und er läßt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Ele deixa que assim seja,
Indiferente a tudo mais,
Vai girando a manivela
O realejo não se cala.

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier dreh'n?

Ó, misterioso velho,
Devo partir contigo?
Irás dar à manivela
A acompanhar-me as canções?

É interessante ver até que ponto o som da palavra é importante para Schubert e “Der Leierman” oferece dois bons exemplos ao observarmos as duas modificações efectuadas no poema de Müller: na primeira estrofe Schubert muda *schwankt* em *wankt* evitando assim o “ruído” excessivo das duas consoantes *sch* e *w* para cair mais rapidamente na vogal *a*, para além da haver uma ligeira diferença no significado de

ambas pois *schwanken* pode também ser considerado como balançar enquanto que *wanken* tem o significado menos dúbio de vacilar; no caso de *knurren* e *brummen* a escolha de palavras tem apenas a ver com o som, uma vez que ambos os verbos aplicados a cães significam rosnar e a escolha remete apenas para o som mais agressivo das consoantes *k* e *rr* em vez das propostas por Müller *b* e *mm*.

“Der Leierman” é originalmente composto em si menor concluindo o ciclo com uma referencia directa à conclusão da primeira parte “Einsamkeit” também nesta tonalidade. Tudo leva a crer que a mudança para lá menor, que estabelece uma ligação com “Die Nebensonnen” escrito na paralela maior, seja do próprio Schubert uma vez que este trabalhou afincadamente na correção da segunda parte da *Winterreise* em Setembro de 1828 e alguns dias antes da morte como se depreende por duas cartas de Ferdinand Schubert e Joseph von Spaun. Contudo a indicação da transposição que se encontra no autógrafo – in A–moll – é da autoria do editor Tobias Hansliger segundo Walther Dürr e Arnold Feil²³⁵. Não creio que uma mudança desta importância pudesse ser tomada aleatoriamente por um editor e o facto da obstinação do compositor em corrigir o ciclo até à sua morte dá crédito a que uma modificação desta importância seja totalmente da sua vontade ligando, de uma maneira inequívoca, a fase final da *Winterreise*.

Em “Der Leierman” o material musical que já tinha sofrido em “Die Nebensonnen” uma diminuição, é ainda mais reduzido. Schubert apresenta-o imediatamente no início da canção: uma sucessão de quatro semicolcheias na direita a que se sucedem quatro colcheias que não excedem o espaço de uma quarta aumentada para literalmente cair seja na dominante ou na tónica no compasso seguinte enquanto que o baixo toca inexoravelmente a quinta perfeita do acorde da tónica ao longo dos sessenta e um compassos que constituem a canção. O efeito obtido com a apresentação deste ínfimo material é avassalador. Tudo o que se possa assemelhar a modificações harmónicas – mudanças tão simples como a alternância de acordes de tónica e dominante – não são ouvidas como tal, apenas sentimos um ligeiro oscilar de paisagem harmónica mas ainda e sempre contida dentro de uma mesma harmonia, harmonia essa que propele toda canção e que não é mais de que uma quinta sobre a qual paira uma extrema indefinição. A canção é, apesar da indefinição produzida pela quinta, totalmente diatónica, nunca duvidamos da

²³⁵ Walther Dürr/Arnold Feil, *Franz Schubert*, (Leipzig: Reclam, 2002), 150.

tonalidade de lá menor confirmada sempre no segundo compasso do único tema da canção quer pela apresentação tônica/dominante, quer pelo seu contrário. Mas a obstinação desse movimento, que parece eternizar-se, durante as duas estrofes que constituem 2/3 da canção produz um efeito de tal modo hipnótico que desafia qualquer explicação tonal. O acorde de mi bemol de *Das Rheingold*, já várias vezes referido, parece ter aqui um primeiro eco na sensação de “imobilidade/móvel” alcançada, embora Wagner o trate como o início de um processo de germinação uma vez que a música “abre” a partir desse acorde enquanto que em “Der Leierman” o que sentimos é precisamente o contrário: o gesto musical paralisa, gela. Essa sensação de imobilidade terá mais tarde nos Heine Lieder uma confirmação absoluta na indefinição tonal de “Der Satdt”.

Susan Youens é, como de costume, extremamente eloquente na definição de “Der Leierman:

“Schubert restricts the song essentially to a single harmony, nothing else. The melody that joins the drone bass in m. 3f only bodies out the initial hollow fifths, while the “dominant” chords seem more like neighbour notes than structural dominants. I have qualified such designations as “dominants” , “diatonic”, and “chromaticism” by means of quotation marks because this music, while unmistakably moored to A minor, does not exist to define a tonality, either within its own boundaries or by means of excursions to other keys, followed by a return to and reestablishment of the principal tonality. There are “cadences” to be sure, but they are cadences within a context so restricted as to defy classical definitions. Instead, they are inflections that feign endings within a context of endless continuation, an exercise in ceaseless turning.”²³⁶

Sobre o processo harmónico de “Der Leierman” Feil também comenta que: “Grundlage im harmonisch-tonalen Bereich ist der vom ersten bis zum letzten Takt durchgehaltene Quintklang des Borduns (einer Drehleier), ein Klang also anstelle eine Tonart; jegliche konstituierende Kadenz fehlt.”²³⁷

A canção é construída sobre a repetição de uma estrofe musical, que compreende duas quadras do poema, concluindo com uma coda que inclui a última quadra e para a qual Schubert reserva algumas e importantes modificações que, no entanto, não retiram à canção nada do seu tom hipnótico ou encantatório.

²³⁶ Youens, *Retracing a Winter's Journey*, Cornell University Press, London, 1991, p. 299

²³⁷ O domínio harmónico e tonal repousa sobre o som da quinta do bordão (de uma sanfona) mantido do primeiro ao último compasso, um som portanto, mais do que uma Tonalidade; a ausência de uma qualquer cadência estrutural. Feil, *Schubert*, 147.

Os primeiros dois compassos apresentam apenas a Quinta do baixo e, unicamente neste sítio, esta é ornamentada por uma *apogiatura* inferior sobre o mi. A partir do terceiro compasso e com o aparecimento da linha melódica superior essa *apogiatura* desaparece. A frase musical que aparece no terceiro compasso constitui todo o material musical da canção; Schubert modifica-a três vezes: a primeira a meio da estrofe musical com uma subida de quinta em vez da terceira nas semicolcheias entre as duas quadras que constituem a estrofe, e a segunda no final da apresentação da estrofe musical com uma subida de sexta sobre as duas primeiras notas do grupo de semicolcheias, permitindo ao piano a sua intervenção de maior amplitude. Este é todo o material musical usado por Schubert e é evidente que a modificação melódica ouvida no piano é apenas uma variação da frase inicial. O extraordinário efeito obtido com este material musical é difícil de descrever e o compositor consegue ainda mais um prodígio ao dar à linha vocal um contorno melódico distinto mas que permanece estreitamente ligado a tudo o que ouvimos no piano: a voz começa inexoravelmente todas as frases das duas primeiras estrofes sobre a tónica lá o que estabelece desde logo uma similitude com o início de todas as frases pianísticas, mas a composição destas, que não vai além de uma série ininterrupta de colcheias com uma única modificação para colcheia com ponto-semicolcheia nas frases finais das duas estrofes, mantém com o piano uma total independência. De notar ainda que todas estas frases vocais saltam quase sempre entre intervalos de terceira, quarta e quinta reservando uma linha por graus conjuntos, à excepção do final, para o final de cada estrofe musical. É a esta “quebra” da regra a que auditivamente nos habituáramos que Schubert responde no piano com a amplitude maior reservada para “Der Leierman”: uma sexta que vai prolongar toda a frase por mais um compasso até cair na conclusão; esta aparente “disfunção” cria um efeito de irregularidade rítmica que Schubert já tinha sugerido ao apresentar no compasso dezassete uma semínima no terceiro tempo à qual se segue uma outra no início do compasso dezoito, quase como um pequeno compasso de 1/4 na linha vocal e cujo desequilíbrio ilumina a palavra *wanken*.

Daqui resulta um efeito musical extraordinário ao ouvirmos duas identidades musicais distintas sendo que uma não pode funcionar sem a outra. Para a coda Schubert muda a nota inicial de início de frase: o lá passa para mi e a secção final inicia-se sobre os dois compassos que já tínhamos pressentido como final de frase,

para seguidamente Schubert a reiniciar na sua primeira variação, só que desta vez quando se dá a entrada da voz, o compositor não se limita ao pequeno apoio disruptor do baixo no terceiro tempo, antes enfatiza, com uma terceira acentuada sobre o tempo fraco do compasso, a estranheza rítmica que já tinha antes sido sugerida e é desta vez acentuada para que a voz se eleve por duas vezes sobre uma oitava e conclua a canção sobre o mi agudo obrigando o piano a incluir a frase musical mais ampla sobre a sexta numa dinâmica *forte* para depois retomar a frase inicial no seu “estado fundamental” e concluir. Youens depreende que essa estranheza rítmica que já referi é intensificada na parte final da canção. Posso concordar com esta afirmação mas penso que o desequilíbrio rítmico alcançado aqui – Youens propõe uma divisão de três compassos de 2/4, um de 3/4 e depois 2/4, 1/4, 2/4 – é já fortemente anunciado nas duas estrofes anteriores, como sugeri, para ilustrar a palavra *wanken*.

A relação de independência entre as duas entidades: vocal e pianística é ainda acentuada se as pensarmos como correspondentes aos dois personagens da canção – o piano o tocador de realejo ou apenas a sua presença sonora, já que o personagem em si não articula nenhuma palavra, e o viandante; o jogo de transferências iniciado em “Die Nebensonnen” prossegue nesta canção com um ímpeto talvez ainda mais esclarecedor, sobretudo se pensarmos que tanto a independência referida como a própria música do realejo partem dum motivo comum: o elan produzido pelo grupo de quatro semicolcheias que inicia todas as frases do piano: é depois dele que a frase cai nos dois compassos que sugerem tónica e dominante e é depois destes que se articula sempre a frase vocal. Este processo é explícito ao observarmos que o desenvolvimento da linha vocal se faz de acordo com a abertura iniciada sobre o motivo de semicolcheias: quando estas são ouvidas no estado fundamental a frase do viandante não excede também a terceira e quando a frase se eleva a uma quinta é a vez da subsequente frase vocal se elevar também a este intervalo, sendo a exceção a já referida frase por graus conjuntos que excepcionalmente remete o piano para a frase mais alargada começada por uma sexta (compassos 27 e 49). A coda começa sobre a parte final da frase, já não existe retorno possível, e mais uma vez o “enervamento” produzido por este “prosseguir” abre literalmente o caminho à reiteração final da sexta sobre uma dinâmica *forte* que depois se remete de novo para o silêncio da terceira (refiro este silêncio obviamente em sentido figurado), e conclui deixando tudo em aberto. A música pode prosseguir indefinidamente. E é em aberto

que me parece correcto deixar a impressão sobre a pergunta que muitas vezes ouvi sobre “Der Leierman” – “Quem é esta figura?” A morte? A indiferença? A apatia sobre um destino que já não queremos controlar? A questionação produzida pela análise e observação não nos pode dar uma resposta categórica. Resta-nos observar a mestria do gesto musical de Schubert e concluir que uma realização musical tão perfeita força-nos a deixar em aberto esta questão que, no meu entender, não necessita de uma resposta categórica uma vez que na obra musical a ideia parece ser ainda mais enriquecida pela sua realização.

Tenho referido ao longo deste trabalho várias versões da *Winterreise* que ilustram, através de uma concordância ou discordância, espectos do que afirmo. O meu critério para a sua escolha foi acima de tudo uma empatia com a visão dos intérpretes escolhidos, mesmo que essas visões colidam muitas vezes.

Já aludi algumas vezes ao belo ensaio de Pierre Boulez sobre a ideia musical em si – De l’idée a l’oeuvre – a propósito da dificuldade em apreender o motivo profundo da realização de uma (qualquer) obra musical. Sobre a *Winterreise* estas ideias sobre a dificuldade de explicar algo que parece estar para além de uma descrição do processo, parecem aplicar-se perfeitamente. Há motivos complexos que estão para além da análise e que resistem a uma observação analítica como acontece nesta extraordinária canção. Tenho contudo a esperança de que o meu envolvimento com a obra possa aclarar de alguma maneira a sensação de estranheza alcançada pela sua audição e que a algum detalhe do que tenho vindo a referir se possam aplicar também as palavras de Boulez:

“Il n’est pas nécessaire, alors, de regarder l’analyse comme un exercice en soi, long, fastidieux, détaillé, rationnel. Car l’analyse n’est pas forcément cette approche globale, cette saisie totale et absolue qu’elle se donne souvent comme but. L’analyse peut être courte, fulgurante, intuitive. Elle n’a pas besoin de porter sur l’ensemble d’une oeuvre pour être déterminante. Elle peut s’accrocher immédiatement à un détail apparemment secondaire; elle est parfois le fait d’une rencontre inspirée, surprenante. Elle n’a pas besoin de se préoccuper des objectifs du compositeur, ni même de s’en inquiéter; elle peut même leur résister, les détacher de leur contexte, en prouver la vanité.”²³⁸

Penso que podemos aceitar as palavras de Boulez sem desconcerto pois o que este propõe na última reiteração sobre o eventual desrespeito em relação ao próprio compositor é que o olhar de quem analisa se fixe na obra que tem perante si e a tente

²³⁸ Boulez, *Leçons de musique*, 75-76.

compreender sem se deter nos eventuais preceitos que o próprio compositor reclama para a sua obra. No caso de Schubert e especificamente da *Winterreise* essa tarefa não é difícil pois a escassez de informações sobre a gestação e possível interpretação é conhecida. Baseei a minha análise em alguns factos concretos e auxiliiei-me, na medida do possível, da minha experiencia como intérprete, e na experiencia fundamental que consiste para mim na audição atenta de alguns intérpretes cujos parâmetros podem estar em conformidade, ou inconformidade, com os meus. O barítono Dietrich Fischer-Dieskau tem sido o intérprete mais referido; detentor do maior número de gravações ao vivo e em estúdio é impensável, como já mencionei, que um trabalho sobre perspectivas de interpretação do ciclo não o refira, e é portanto lógico que termine as minhas observações sobre as várias leituras possíveis numa obra desta complexidade, com mais uma leitura deste extraordinário cantor, desta vez com Daniel Barenboim. Os dois músicos gravaram a *Winterreise* em Janeiro de 1979. Barenboim escreve num tributo ao cantor, que este lhe abriu o conhecimento (e o prazer, acrescento eu) da arte de tocar com cantores, pela forma como enunciava as palavras, e que o o trabalho realizado por ambos nos Lieder de Wolf e na *Winterreise* estava para sempre gravado na sua memória.²³⁹ Compreendemos porquê ao ouvir esta extraordinária interpretação. Fischer-Dieskau está na década de 70 no seu apogeu vocal, um facto muitas vezes afirmado pelo próprio cantor, e esta interpretação representa uma sùmula do trabalho realizado pelo cantor em todas as versões anteriores. Basta pensar na versão do ano anterior com Pollini, já referida aqui, para nos darmos conta do grau de perfeição atingido por cantor e pianista nesta interpretação. Os excessos dramáticos, impressionantes mas um tudo nada exagerados, cometidos pelo cantor “acossado” (e uso a palavra com todas as aspas possíveis) por uma implacável direccionalidade rítmica produzida por Pollini, são aqui suavizados pela forma de tocar extremamente dúctil de Barenboim – temos a sensação ao ouvi-lo de que o seu piano se move continuamente para a frente mas move-se, e isso é notório, com a cumplicidade total do cantor – criando uma atmosfera entre a palavra e a música com tal riqueza de cambiantes que faz empalidecer mesmo a parceria anterior e que diria perfeita, entre Dieskau e Moore. Barenboim não “pede a autorização” (Moore) de Dieskau mas também não o “obriga” (Pollini) a estar ao seu lado; aqui ambos se movem de forma independente

²³⁹ <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/may/21/dietrich-fischer-dieskau-daniel-barenboim>, (acedido a 12 de Dezembro de 2014).

complementando-se um ao outro. E Barenboim apresenta muito ponto vista diferente que enriquece obviamente o tecido musical. Logo no início de “Die Nebensonnen” por exemplo, o pianista apresenta toda a introdução num tempo substancialmente mais lento do que o tomado por Dieskau logo na primeira frase: esta aparente discrepância tem um enorme efeito interpretativo ao dar de imediato o tom de desesperança que vai permear toda a canção (no meu trabalho com Gundula Janowitz para a preparação de alguns concertos, a cantora referiu-me este mesmo facto em relação à preparação de uma obra de Wagner com uma substancial introdução de piano; dizia-me ela para tocar a introdução no “meu tempo” que ela encarregar-se-ia de o alterar uma vez a atmosfera introduzida); Dieskau, como disse, começa num outro tempo um pouco mais rápido, mas esse tempo aparece quando já temos a noção total do ambiente da canção e percebemos que essa maior movimentação tem razão de ser pela maneira como Dieskau move a frase para chegar à muito forte acentuação da palavra “stier” (Und sie auch standen da so stier) caindo depois no tempo de Barenboim para o impressionante diminuendo em “als wollten sie nicht weg von mir.” Mais adiante Barenboim produz um muito conseguido ralentando no compasso 24 para proporcionar a Dieskau um dos mais impressionantes e comoventes *pianissimi* de todas as *Winterreise* sobre toda a última frase da canção: “Ging nur die dritt’ erst hinterdrein, im Dunkel wird mir wohler sein”. “Der Leierman” vem positivamente “colada” à canção anterior, pela forma reticente como Barenboim introduz a frase melódica no terceiro compasso fazendo Dieskau articular a primeira frase com um tom que não encontro outro modo de definir a não ser como “voz vazia”. Mais uma vez ritmos iguais são ligeiramente adulterados, um problema que já referi, para se adaptarem e colorirem satisfatoriamente ao que é dito e é evidente que a figura colcheia com ponto-semicolcheia sobre a palavra “wankt” não é enunciada da mesma forma que a que se segue, desta vez sobre a palavra “bleibt” (esta situação é também referida a propósito da interpretação de “Der Lindenbaum” de Schreier/Richter). A frase final “Wunderlicher Alter...” torna-se difícil de definir por palavras de tal forma a cor de Fischer-Dieskau é subtil e *piano*, um *piano* quase inaudível, apenas suportado pela força das palavras; estamos bem longe aqui dos *pianissimi* de Schreier/Richter e dos próprios Fischer-Dieskau/Barenboim em “Die Nebensonnen” – este *piano* é dito mais do que cantado mas é dito incluindo as notas escritas; algo similar se passa na última versão da *Norma* gravada por Maria Callas:

no dueto final com Poliuto esta consegue o prodígio da cantar com uma total autoridade sem nunca exceder a dinâmica *piano*.

Se no seu ensaio Boulez afirma que a escrita de uma obra passa pela interpretação de uma ideia é-me lícito pensar que em algumas interpretações a força dramática é tal que as podemos também compreender como análise: elas deteem o cerne de tudo o que precisamos para, como público ou como estudiosos, podermos analisar o conteúdo do que ouvimos. E, nesse outro contexto, também as palavras de Boulez fazem um forte sentido: “ela pode prender-se imediatamente a um detalhe aparentemente secundário; ela resulta por vezes de um encontro inspirado e inesperado. Não precisa de se preocupar dos objectivos do compositor podendo mesmo resistir-lhes, separa-los do seu contexto, provar a vaidade destes.” Se sob um determinado ponto de vista composição é interpretação, então também podemos referir que, nalguns casos, interpretação é análise.

No seu livro *In The Process Of Becoming* Janet Schmalfeldt analisa vários processos musicais de obras românticas para enunciar uma teoria interessante referindo que alguns elementos musicais só revelam o seu potencial no desenvolvimento musical de algumas obras: o que poderia ser ouvido como uma introdução pode no final da obra ser revelado como um tema principal. É esse devir que Schmalfeldt intitula o “process of becoming”²⁴⁰. Esse princípio mostra-se revelador também ao ser aplicado à última canção da *Winterreise*, se bem que o método aqui não possa ser aplicado de forma académica como o faríamos numa qualquer outra obra instrumental: não é aqui questão de percebermos que uma qualquer introdução pode ser revelada mais tarde como tema principal; mas a preocupação de Schmalfeldt ajuda a compreender que os vários elementos da Viagem podem ser tomados em conjunto (os uníssonos, os ritmos de Ländler em lá maior, o pulsar do “gehender Bewegung, a extrapolação tonal de “Die Nebensonnen”, a exiguidade espacial das duas últimas canções) e se tornam, ao olharmos para “Der Leierman”, etapas fundamentais e unas de uma colossal viagem reunificadora que constitui o todo coeso que é a *Winterreise* de Franz Schubert.

²⁴⁰ Schmalfeldt, *In The Process Of Becoming*, 8-12.

VI. Elementos unificadores na *Winterreise*

Gostaria aqui de voltar a mencionar alguns dos pressupostos do meu trabalho por forma a tornar claras as minhas intenções ao longo desta explanação dos meus pontos de vista.

A história ou acção da *Winterreise*, na sua versão mais linear relata-se brevemente: Um rapaz recém chegado a uma cidade apaixona-se por uma rapariga. Tudo leva a crer que o casamento se anuncia: “a rapariga falou de amor e a Mãe de casamento”, mas a fidelidade da rapariga é de curta duração, “ele nunca devia ter procurado na casa uma mulher fiel”, e a relação termina. O rapaz parte da cidade de coração partido e circula por entre a paisagem invernosa, procurando a morte sem a encontrar, até chegar às imediações de uma aldeia onde pela primeira vez encontra um outro ser vivo na figura de um tocador de realejo.

Narrada desta forma a história do ciclo parece simples. Encontramos aqui traços comuns com o outro ciclo de Schubert, *Die Schöne Müllerin*: a chegada do elemento masculino a um meio que não é o seu, a inconstância do coração humano, o desespero em aceitar a infidelidade; o que é diferente e, perdoe-se-me o pleonismo, faz toda a diferença, é a construção dos dois ciclos e a sua subsequente conclusão. No primeiro o que faz o protagonista? Suicida-se contando com a cumplicidade do ribeiro que toma proporções de confidente. No segundo porém as coisas complicam-se, e é isso, penso eu, o que atrai Schubert, uma vez que a morte apesar de ser ardentemente procurada - o suicídio como questão superior de vontade própria não existe aqui - é negada ao protagonista. Esse facto fá-lo passar por vários estados, e estádios, de espírito que vão desde a ironia e violência mais completas, á extrema alienação das canções finais.

Evidentemente que estamos perante um caso que não tem a ver com mais um desaire amoroso, o seu alcance psicológico vai muito para além disso se pensarmos que o pequeno enredo que referi se resume às primeiras duas canções do ciclo – a promessa de uma relação amorosa que conduza ao casamento e a subsequente traição do objecto amado. Utilizo propositadamente a expressão “objecto amado” em vez de “amada” pois me parece evidente que o caso de género masculino ou feminino se torna na *Winterreise*, mais do que em qualquer outro caso da literatura musical, uma

discussão fútil; estamos a falar de um universo de desespero manifestado ao longo de 24 canções e as referencias a casamento e infidelidade ocorrem apenas na primeiras duas canções; depois disso elas tornam-se cada vez mais espaçadas – em “Erstarrung” a quarta canção a referencia é ainda directa “onde ela pelo meu braço, passeou nos campos verdes”, na sexta canção “Wasseflut” aparece apenas no final do poema “onde as lágrimas arderem fica a casa da que amo”, nas sétima e oitava canções “Auf dem Fluss” e “Rückblick” é o nome e os olhos da bem amada que são referidos e depois de uma referencia fugaz ao “amor de uma donzela” na oitava canção “Frühlingstraum”, finalmente, em “Der Post”, que inicia a segunda secção, a referencia quase abstracta a um amor muito querido “liebes Liebchen”. Como já referi no início deste trabalho em “Alguns Lieder para voz feminina” onde identifico alguns elementos de estilo que Schubert condensa e utiliza de forma magistral aqui, nem o pressuposto de feminilidade se pode considerar pejorativamente em relação ao compositor, nem a exclusiva interpretação de um ciclo cujo objectivo é a alienação e a morte, se pode reclamar apenas masculina. Oito referencias ao longo de vinte e quatro canções e que cessam na canção treze são, por si só, razão para vermos o enfoque da *Winterreise* em algo que está muito para além do género. Essa é também a razão pela qual cito e comento alguns pormenores interpretativos de ilustres intérpretes femininas como Christa Ludwig ou Brigitte Fassbaender.

Objectivamente a *Bela Moleira* apresenta - ao contar uma história linear de amor, traição e suicídio - através do texto poético, uma continuidade narrativa que ajuda o compositor a encontrar um fio condutor para a adaptação musical. Através da forma estrófica e arranjando uma escrita que se adapta aos dois personagens que têm no ciclo um discurso directo: o rapaz e a sua procura latente de lirismo manifestado elegiacamente ao longo do ciclo, e o ribeiro com uma escrita musical específica que na sua sucessão de semicolcheias defini como aquática, Schubert unifica musicalmente o ciclo e mantém a ordem estabelecida pelo poeta apesar de omitir alguns poemas.

Já na *Winterreise* o problema da unidade se pode colocar, primeiro porque o compositor descobre os poemas em duas etapas diferentes concluindo a primeira secção no final da canção doze com a palavra “fine” e segundo porque, ao descobrir os restantes poemas de Müller, compõe o segundo caderno do ciclo a partir dos poemas ainda não postos em música sem alterar a ordem da primeira parte e modifica

propositadamente apenas a ordem do poeta nas canções 22 e 23. Através de uma análise musical do ciclo e servindo-me também de diferentes propostas interpretativas proporcionadas por diferentes gravações do ciclo, provei que a sua unidade não é obra do acaso e que Schubert possui para além do que é genericamente comentado, uma ideia definida do que quer sob o ponto de vista formal nas suas obras e, mais concretamente na *Winterreise*.

No ensaio sobre Schubert Adorno clarifica de uma forma extremamente interessante a poética schubertiana comentando que: “Bei Schubert aber drängen sich die Themen, ohne zur medusischen Figur zu gerinnen. Dennoch legt erst ihre blindlings unternommene Sammlung den Weg frei zu ihrem Ursprung und zugleich rückwärts den Zugang zur schubertschen Form.”²⁴¹ E mais adiante continua: “Damit scheint nun allerdings einer Schubertauffassung umständlich das Wort geredet, wie sie herkömmlich und in ihrer Meinung vom Lyrischen falsch ist: jener nämlich, die Schuberts Musik als pflazenhaft sich entfaltendes Wesen sieht, das ohne Rücksicht auf jede vorgedachte Form und aller Form vielleicht bar aus sich heraus wächst und erquickend blüht.”²⁴²

Adorno nega eloquentemente esta ideia afirmando que a imagem apresentada refletiria uma necessidade de ligação de um tema a outro de modo a formar um todo orgânico quando a poética do pot-pourri em Schubert mostra uma configuração mineral mais do que vegetal pelo modo como os temas se apresentam sem necessidade de um elemento de ligação. Esta paisagem cristalina e imutável seria a verdadeira paisagem da morte acrescentando que “So wenig Geschichte zwischen dem Eintreten eines Schubertschen Themas und ein zweiten konstitutiv waltet, so wenig ist Leben intentionales Objekt seine Musik.”²⁴³

Parece evidente que estes propósitos se aplicam perfeitamente à *Winterreise*, uma sucessão aparente de estados de espírito pressionados por um desejo último de

²⁴¹ “Os temas, em Schubert, afluem sem nunca se tornarem rígidos como a face da Medusa; e contudo, é unicamente ao juntá-los de uma maneira cega que se abre o caminho que leva à sua origem, cavando como que às avessas, o acesso à própria forma.” Theodor W. Adorno, “Schubert”, em *Musikalische Schriften IV, Moments musicaux* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982), 22.

²⁴² “Pode parecer que queremos simplesmente escorar de uma maneira um pouco complicada uma visão tradicional de Schubert, e errónea quanto à sua concepção do lirismo: como se se tratasse de uma música que se mostraria à maneira de um vegetal, desenvolvendo-se livremente, florindo aos nossos olhos, sem qualquer preocupação das formas preestabelecidas, ou simplesmente de quaisquer outras formas.” Adorno, “Schubert”, 22.

²⁴³ “Do mesmo modo que, em Schubert, nenhuma história se tece entre o primeiro e o segundo tema, a sua música não visa intencionalmente a vida.” Adorno, “Schubert”, 23.

desaparecimento e auto-negação. E é o próprio Adorno que sublinha esta ideia quando mais adiante refere que

“besonders ist daran zu erinnern, dass die beiden grossen Zyklen an Gedichte anknüpfen, in denen stets wieder die Bilder des Todes vor den Menschen sich stellen, der so klein zwischen ihnen wandert wie nur Schubert im Dreimäderlhaus. Bach, Mühle und schwarze winterliche Einöde, im Zwielflicht der Nebensonnen ohne Zeit wie im Traum, sich erstreckend, sind die Zeichen der Schubertschen Landschaft, trockene Blumen ihr trauriger Schmuck; die objektiven Todessymbole lösen sie aus, und ihr Gefühl kehrt in die objektiven Todessymbole zurück. So ist die Schubertsche Dialektik geartet: sie saugt die verbleichenden Bilder der seienden Objektivität mit der Macht subjektiver Innerlichkeit an, um sie in den kleinsten Zellen der musikalischen Konkretion wiederzufinden.”²⁴⁴

A propósito deste texto não posso deixar de referir o ensaio de Max Paddison que se lhe refere nos seguintes termos:

“The image of landscape which pervades Adorno’s Schubert essay, and which is such a striking aspect of its poetic opening, is at first sight perhaps not so puzzling. On one level it clearly evokes the romantic but tragic figure of the wanderer traversing the bleak landscape of *Die Winterreise*, and thereby the relationship of interiority to the external world, of subject to object – dialectical motifs common enough throughout Adorno’s writings, and here applied to Schubert as the most paradigmatic representative of lyrical subjectivity.”²⁴⁵

Além de ser poeticamente muito belo o texto de Adorno chama a atenção, como Paddison refere, para a extrema novidade constituída pela poética schubertiana, uma poética feita de estilhaços, mas estilhaços que são colocados com um critério determinado – mesmo que esse critério tenha a estrutura fragmentada de um puzzle. A unidade exemplar da *Winterreise* não está portanto num critério musical organizado segundo esta ou aquela regra – daí a minha concordância com Susan Youens e Graham Johnson sobre a dificuldade de atribuir à *Winterreise* um critério baseado nas tonalidades como pretende Richard Kramer - mas sim num conjunto musical que é organizado segundo múltiplos critérios que vão desde a relação tonal entre os vários elementos composicionais, à variação rítmica detetada na passagem de

²⁴⁴ “Os dois ciclos vocais apoiam-se sobre poemas onde as imagens da morte não cessam de se erguer perante o homem, que se insinua entre elas fazendo-se pequeno, como o próprio Schubert na *Dreimäderlhaus*. O ribeiro, o moinho, uma terra negra e invernosa que se estende sob a luz crepuscular dos sóis-geminados, numa intemporalidade onírica – eis os signos da paisagem schubertiana, cujo triste ornamento se resume a algumas flores secas; os símbolos objectivos da morte fazem-no surgir e o sentimento que ele produz retorna para esses símbolos objectivos. É assim que se constrói a dialética schubertiana: ela suga as imagens pálidas da objectividade real pela força da sua interioridade subjectiva, para as reencontrar nas células mais ínfimas da concretização musical.” Adorno, “Schubert”, 24.

²⁴⁵ Max Paddison, “Reading History in the Ruins of Nature”, em *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno’s Theory of Music and Musical performance*, editado por Mário Vieira de Carvalho (Lisboa: Edições Colibri, 2009), 45.

algumas canções para outras, contrastando com a imutabilidade conferida a outros elementos rítmicos facilmente reconhecida através das vinte e quatro canções do ciclo. Recordo agora, alguns desses elementos.

Essa imutabilidade que há pouco referi é apresentada logo no início do ciclo ou, para tornar as coisas ainda mais claras, ela constitui-se como O início da *Winterreise*: estou a falar evidentemente do “gehender Bewegung” esse tempo imutável de caminhar que perpassa todo o ciclo na sua cadência obstinada e calma de uma colcheia a seguir a outra. A primeira canção “Gute Nacht” é totalmente preenchida por ele, mais, inicia-se apenas com ele antes de qualquer elemento melódico fazer a sua apresentação, e a sua prossecução imutável ao longo de todo o Lied torna-se num movimento quase obsessivo que reconhecemos sob uma forma modificada, como se a sua eterna igualdade de repente cambaleasse, como nas canções 3 “Gefrorne Tränen”, 6 “Wasserflut”, 16 “Letzte Hoffnung”, ou na sua forma primeira que reaparece nas canções 7 “Auf dem Flusse”, 10 “Rast”, 12 “Einsamkeit”, 20 “Der Wegweiser” – este tempo e esta cadência ficam assim gravadas na nossa memória e o seu reaparecimento ao longo do ciclo tem um carácter proustiano como a pequena frase de Vinteuil que reaparece ao longo da *Recherche* como uma nevralgia. O seu carácter é tão obsessivo que mesmo em canções que não começam por apresentá-lo o podemos reconhecer em episódios intermédios como no caso de “Frühlingstraum” a canção 11.

O uníssonos é outro traço de unidade importante na *Winterreise*: a canção 2 “Die Wetterfahne” é praticamente construída sobre ele e identificamo-lo como um indicador de raiva ou desafio, o grande crescendo inicial de “Rückblick” canção 8, desemboca inevitavelmente num compasso inteiro de uníssonos e é sempre a partir daqui que se desenvolve a turbulência que preenche toda a canção; Schubert recupera o processo mais adiante em “Der stürmiche Morgen” canção 18 e apresenta toda a sua primeira secção num uníssonos entre voz e piano. O tom desafiador lançado com este processo é ainda recuperado em “Mut” canção 22 mas aqui o uníssonos é por assim dizer desencontrado e gera um pequeno canon destabilizador de quase um compasso provocando acentos diferentes entre voz e piano; mas o efeito dramático do uníssonos já ouvido anteriormente, transparece e Schubert joga aqui mais uma vez proustianamente, com a memória da sensação de violência que este produz nas canções anteriores.

A relação tonal entre as canções é mais um símbolo da atenção do compositor em estabelecer relações de proximidade e afastamento entre os vários momentos do ciclo; o livro de Richard Kramer “Distant Cycles” debruça-se exclusivamente sobre este tema concorde-se ou não com a especificidade um pouco rebuscada das suas teorias; nada pode parecer mais distante do que o súbito aparecimento da tonalidade de mi maior em “Der Lindenbaum” depois da erupção contínua de dor, manifestada prioritariamente na tonalidade principal dó menor, ouvida na canção anterior “Erstarrung” – como referi no artigo escrito sobre ela, a repetição frenética de frases e o modular frequente transformam esta canção numa quase miragem. O afastamento tonal produzido entre a conclusão de “Erstarrung” e o início de “Der Lindenbaum” é paradigmático desse ponto de vista. Parece-nos a entrada num mundo de recordações que nada tem a ver com a ansiedade apresentada na canção anterior. E contudo, e esse é um facto importante e geralmente não comentado, essa calma produzida pelo afastamento tonal é desmentida ao observarmos a escrita que proporciona a visão auditiva proposta por Schubert para esta canção: o restolhar do vento que se agita no primeiro compasso para depois repousar é obtido pelas mesmíssimas figuras que permeiam toda a canção anterior obstinadamente ancoradas no acorde de dó menor mas que aqui oscilam sobre o baixo imutável da quinta perfeita de mi maior; este processo - que detetei também na canção de Mignon “Kennst du das Land” – estabelece simultaneamente uma proximidade com a canção anterior devido à semelhança das células composicionais que refiro, e um afastamento ao aparecer sob uma luz totalmente nova provocada pela distancia propositada entre as tonalidades das canções e a imutabilidade do baixo.

Schubert organiza ainda um pequeno núcleo centrado na tonalidade de mi na canção que referi, “Der Lindenbaum”, e prolonga-o por mais duas canções recorrendo apenas à mudança de maior para menor. Mais uma vez podemos recorrer em Schubert, à imagem de uma tonalidade maior como uma recordação feliz e uma tonalidade menor como um regresso a um presente triste e sombrio. Parece ser fundada pelo compositor a dicotomia alegre/menor e triste/menor utilizada a despropósito em muita música de menor qualidade escrita posteriormente e referida como imagem por maus professores de música para ilustrar justamente estes estados de espírito. Nem antes nem depois esta relação pode ser provada – basta lembrar os andamentos lentos de tantos concertos de Mozart ou alguns quartetos de Beethoven -

mas Schubert utiliza-a sem a menor sombra de dúvida e consegue com este processo uma imagem clara do que pretende exemplificar: as recordações felizes são invariavelmente em tom maior e o desalento em tom menor. Schubert apresenta ainda um outro núcleo tonal na segunda parte do ciclo que representa também um paralelismo com a primeira parte: as canções 13 “Der Post” e 16 “Letzte Hoffnung” são escritas na tonalidade de mi bemol maior – o aparecimento desta tonalidade a meio da *Winterreise* traz com ele a estranheza e novidade necessárias ao clima de mudança requerido pelo compositor – e entre elas ouve-se a tonalidade de dó menor, a relativa menor de mi bemol maior, nas duas canções intermédias que podem quase ser consideradas como uma canção única em duas secções uma vez que o compositor mantém a tonalidade e a indicação de andamento “Etwas langsam”.

A relação tonal é, como já referi, importante na *Winterreise* e a prova-lo está também a mudança de tonalidade da canção “Einsamkeit” que conclui a primeira secção do ciclo: antes de se aperceber da existência dos restantes poemas Schubert conclui o ciclo original de doze canções na tonalidade com que o inicia – ré menor – este facto cria uma uniformidade entre as primeiras doze canções, unidade ainda reforçada pelo facto, já anteriormente referido, da secção final da canção anterior “Frühlingstraum” ser em lá menor, a mesma tonalidade da segunda canção “Die Wetterfahne”. Estas relações tonais fechariam de algum modo o ciclo e é Schubert quem escreve no final da canção 12 a palavra “Fine”. Para o prosseguir o compositor utiliza um processo simples mas efectivo: altera a tonalidade da canção 12 de ré menor para si menor e abre, por assim dizer, a *Winterreise* à sua prossecução. Além deste exemplo basta olharmos para as canções 23 “Die Nebensonnen” e 24 “Der Leierman” para nos apercebermos da importância dada por Schubert às relações tonais: as duas canções referidas utilizam a mesma tonalidade, Lá, mas o seu modo é alterado de maior para menor por forma a podermos ouvi-las como se se tratasse de uma única canção – processo utilizado também como já referi nas canções 14 “Der greise Kopf” e 15 “Die Käte” embora neste caso ambas as canções mantenham tonalidade, modo e indicação de andamento – sobretudo depois de termos estado durante praticamente todo o ciclo a ouvir, de uma forma quase contínua, oscilações de modo dentro do espaço de uma única canção como acontece em “Der Lindenbaum” 5, “Frühlingstraum” 11, “Der Post” 13, “Der Wegweiser” 20, para dar apenas alguns exemplos.

O processo de violência iniciado logo na canção 2 “Die Wetterfahne” tem a sua conclusão lógica na canção 18 “Der stürmische Morgen” com a tonalidade incerta do princípio e a utilização exaustiva do acorde de Sétima Diminuta nas suas três hipóteses. É ainda importante voltar a fazer referencia à escrita coral que percorre toda a canção 21 “Das Wirtshaus” sendo claramente referenciada nas canções 16 “Letzte Hoffnung”, 17 “Im Dorfe” e 20 “Der Wegweiser”.

É por isso perceptível que Schubert utiliza diversos pressupostos para dar uma coerência interna à *Winterreise*, pressupostos esses que vão desde o tempo uniforme e invariável do início a modificações rítmicas dos mesmos elementos, ligações tonais que ligam ou separam radicalmente vários momentos da obra e tipos de escrita comum. Esses elementos não têm de facto o carácter orgânico de um vegetal, como reconhece Adorno, mas aparecem como unidades específicas e imutáveis que poderemos associar à vida mineral para continuar a citar este autor. Estes “cristais” têm contudo uma ligação entre si, apesar dessa ligação não ser a que geralmente se aponta numa análise musical comum. Por essa razão é importante que a observação seja feita a partir de uma lente feita para o compositor, e Suzannah Clark no seu livro “Analyzing Schubert” já referido, é eloquente a esse respeito e segue as pisadas daquilo que também Adorno reivindica ao comentar a necessidade de uma outra forma de observação em relação à obra de Schubert. Clark comenta que as obras de Schubert onde existe uma tensão entre execução e teoria musical são as obras que mais atraem os académicos, muito particularmente porque convidam à hermenêutica. “A diferença” – prossegue Clark- “é que em vez de seguir os métodos convencionais de ler Schubert a partir de modelos teóricos, se pode usar Schubert para questionar as hipóteses teóricas dos modelos.”²⁴⁶

Os textos mais importantes escritos sobre a *Winterreise* são em minha opinião assinados por Susan Youens, Arnold Feil e Graham Johnson – e se alguma dúvida restasse em relação a este último aí está a provar o seu estatuto musicológico a enorme obra sobre as canções de Schubert em três volumes publicada pela Yale University Press. Seria impensável que quem quer que escreva sobre o ciclo não os conheça para mostrar pontos comuns ou diferenças que devem ser apontadas e comentadas. O intérprete que já teve a oportunidade de apresentar a *Winterreise* em concerto pode revelar pormenores práticos que são por assim dizer “descobertos” no

²⁴⁶ Clark, *Analyzing Schubert*, 269-270.

acto da performance e podem escapar a uma observação feita apenas *in vitro* como refere de modo pertinente Janet Schmalfeldt no livro *In the process of Becoming*, de algum modo corroborando a observação de Clark quando esta refere a tensão entre teoria e prática musical. Os problemas postos no capítulo 5 do livro de Schmalfeldt (On Performance, Analysis and Schubert), tratam da dicotomia entre Analista e Executante. Uma vez que a escritora é ela própria intérprete o diálogo entre estas duas entidades toma uma relevância especial. Para Schmalfeldt o Analista é muitas vezes levado a procurar pistas, a pesquisar se quisermos, pelo poder de performance do Executante. A objectividade e emoção de um concerto determina assim, uma interpretação analítica sendo o contrário também provável. E, Schmalfeldt acrescenta bem humoradamente:

“Just as beginners in music and scholars in other disciplines sometimes express amazement – even disbelief – that the deaf Beethoven could have composed his Ninth Symphony without actually having been able to “hear” the sonic results, they can be mystified by the idea that Strong musicians and musical literates, and not just Beethoven, can *hear* the music in scores they silently read. Though such a skill is undoubtedly shared by most of the readers of this book, at least one distinguished musicologist would presumably need to discount that ability as a means of experiencing a genuine, perhaps even “drastic” and thrilling “performance” on grounds that the labor of the performer(s) is not visible, the sound of the music is not materially presente, and the performance is not live.”²⁴⁷

É possível sanar esta “dicotomia” como pude provar ao longo deste trabalho; a observação do intérprete torna muitas vezes perceptível aquilo que é observado do exterior e levanta novos problemas ao ser confrontada com uma análise aprofundada que muitas vezes não é feita pelo intérprete. A prova-lo está por exemplo a interpretação de Peter Schreier e Sviatoslav Richter quando ao ouvirmos a canção XV “Die Krähe”, Schreier declama, mais do que canta, o texto de uma forma a roçar o histórico antecipando o clima de perturbação que geralmente é apresentado apenas na última secção da *Winterreise*. É portanto possível descobrir possibilidades de análise através de uma escuta atenta e o agenciamento, entre analista e intérprete, benéfico para qualquer uma das duas partes.

Termino com o comentário irónico e inteligente, feito por Lawrence Kramer, entre compreensão e descoberta, que resume de algum modo os propósitos deste meu trabalho:

²⁴⁷ Schmalfeldt, In The Process Of Becoming, 115.

“É extraordinário a visão certa, a clareza e a felicidade com que ele [Schubert] penetrava na vida das palavras e, devo dizer, na peculiaridade de cada poeta...Muitos dos poemas tornam-se claros apenas através da sua música.” Johann Mayrhofer.

“When Schubert expresses such a divination in song, the plane of intimacy changes from understanding to feeling. The song reveals the inner truth of its poem by filling and overpowering the listener’s inner being. Listening becomes an ecstasy as notes and chords penetrate the subject the way lightning penetrates a dark enclosure. The images that underlie this conception stem primarily from the emergent modern discourse that represents the subject as just such an enclosure, a receding interior that becomes more secret and authentic the further, the deeper, it recedes. (...) The association of being penetrated with keen pleasure, however, and with submission to wondrous power, shades the imagery into erotic fantasy. The listener whose ear is only a threshold, an orifice, does not hear a Schubert song, but feels it as something that enters him and shakes him at the core.”²⁴⁸

Georg Steiner, numa entrevista televisiva, referiu o papel do académico com humor. Dizia a propósito de um escritor, e cito de cor pois não possuo uma cópia da entrevista, “que o escritor X não precisa do senhor Steiner mas o senhor Steiner precisa muito do escritor X”. No caso presente faço minhas as suas palavras.

²⁴⁸ Kramer, *Schubert*, 103.

VII. Winterreise(s)

Gostaria de concluir o trabalho com algumas (re)leituras modernas da *Winterreise*, uma das quais resultante do meu próprio trabalho como pianista.

“Desde a invenção da notação musical que a música é dividida entre o texto escrito pelo compositor e a realidade materializada em som pelo intérprete. Passei metade da minha vida a tentar interpretar o mais próximo possível do texto original – especialmente as obras de Schubert que amo profundamente – apenas para admitir para mim próprio que nenhuma interpretação pode ser completamente fiel ao original. Descontando o facto de ter mudado muitas coisas na *Winterreise* – instrumentos, salas de concerto, importancia de notas marginais, etc. – tem que se compreender que cada nota de um manuscrito é, acima de tudo, um desafio à acção e não uma descrição explícita de som. O esforço criativo, temperamento e inteligencia do intérprete, assim como a sensibilidade desenvolvida sob a influencia das estéticas do seu tempo, são necessários para criar uma execução viva e brilhante. Assim, algo da natureza do intérprete é tranferido para a obra executada e esse intérprete transforma-se num co-autor.”²⁴⁹

Como se pode presumir com o que escrevi sobre o conceito de interpretação, estou em total sintonia com Hans Zender nesta matéria. Estas declarações do compositor vêm a propósito do seu trabalho de interpretação, ou re-escrita se quisermos, sobre a *Winterreise* de Schubert.

Zender não se limita a orquestrar a obra de Schubert, aliás o título da obra por ele proposto é: *Winterreise de Schubert: uma interpretação composta*. Que faz então Zender?

Para começar amplia a parte do piano num ensemble orquestral com inúmeras possibilidades de côr. A sua orquestra tem duas flautas, dois oboés, clarinetes, saxofone, fagote, trompa trompete, trombone, vários instrumentos de percussão, harpa, máquina de vento e máquina de chuva, acordeão, guitarra, dois violinos, duas violas, violoncelo e contrabaixo. Todos estes instrumentos são usados com parcimónia e não existem *tutti* na acessão romantica da palavra. O aparecimento pontual de um ou outro timbre instrumental servem para iluminar esta ou aquela canção.

Mas não se trata aqui de uma orquestração do ciclo. Zender pretende re-interpretar, ou digamos, imiscuir-se na lógica dramatúrgica do ciclo, de modo a criar uma maior clareza de leitura, da “sua” leitura da *Winterreise*. E essa a razão que me

²⁴⁹ Hans Zender, *Schubert's Winterreise*, BMG Music, 1995, 4.

leva a citar parte do texto do compositor que é, desse ponto de vista, muito esclarecedor.

As introduções são ampliadas com nova música proveniente a maior parte das vezes de células ou motivos das canções, a noção de caminhar é projectada através de um tratamento percutivo bastante elaborado (a introdução de *Gute Nacht* tem aqui a duração de três minutos, e de três minutos de obsessivo caminhar), as tonalidades são abruptamente interrompidas por interjeições em tonalidades totalmente estranhas, a linguagem atonal de Zender, a politonalidade e uma noção algo peculiar de polirritmia são todas tratadas de modo muito pessoal. O que pode ser a subjectividade de leitura de um intérprete, que pode ou não ser entendida ou, se quisermos, mal entendida pelo público, é neste caso, reduzida pela direcionalidade da interpretação proposta.

É uma possibilidade de trabalho resolvida com interesse. As minhas dúvidas permanecem contudo no que toca à utilização de uma obra tonal num contexto poético-musical nitidamente não-tonal. E não emprego o termo atonal propositadamente. A mistura de algumas harmonias novas com as propostas por Schubert não cria uma atmosfera atonal no sentido primeiro da palavra mas propõe uma linguagem de simbiose onde podemos sempre detectar a métrica e a harmonia originais. Esta organicidade auditiva remete para algo bastante diferente da politonalidade como a entendemos, por exemplo, na obra de Milhaud. Por falta de melhor termo resolvi utilizar a expressão não-tonal. Juntamente com este facto o problema torna-se mais complexo com o respeito de Hans Zender para com a linha vocal. Zender tem com a voz a preocupação de respeitar todas as notas e inflexões de Schubert; pode haver cortes e paragens abruptas mas, ao fim de uma série de canções, o ouvinte sabe que vai ouvir aquilo que faltava na parte vocal do ciclo. Isto para quem conhece a obra, e Zender sabe que muitos a conhecem, torna-se num factor previsível, maçador e, o que é mais importante, transforma todas as modificações orquestrais numa espécie de “erros” (utilizo aqui todas as aspas possíveis) que o reaparecimento de voz corrige continuamente. Este problema ocorre de forma algo similar em muitos “acabamentos” de obras tonais por autores contemporâneos ou do Séc XX. O final da *Turandot* composto por Berio sofre de um problema semelhante. Corre o risco de parecer Puccini com notas erradas. Creio que mesmo Berg não

escapa á logica tonal ao citar o coral de Bach no segundo andamento do concerto de violino.

A noção de intertextualidade presente é muito diferente por exemplo da encontrada por Vera Micznik entre as várias camadas de leitura presentes numa obra como o *Romeu e Julieta* de Berlioz. Aqui Micznik prova que mesmo os momentos de “música pura” nesta obra de Berlioz são por assim dizer “contaminados” pela obra literária e devem/podem ser lidos como obedecendo a um programa.²⁵⁰ A intertextualidade é extra-musical neste caso. Parece-me evidente que o caso analisado em Berlioz se pode aplicar a outras obras musicais, até a *Pli selon pli* que referi no início deste trabalho. A minha dúvida em relação à inclusão de uma linguagem tonal numa obra atonal prende-se com o facto da nossa longa habituação à tonalidade nos colocar ao ouvi-la, quase automaticamente, numa espécie de estado de regressão questionando, mesmo que inconscientemente, o quadro musical diferente no qual a “citação” está inserida. Daí a minha perplexidade em relação ao acabamento de *Turandot* uma vez que este acontece depois de 2 horas de Puccini, isto é, depois de nos termos habituado auditivamente a um certo tipo de linguagem. Não se trata portanto do aparecimento de músicas diferentes numa mesma música, desse ponto de vista a *Sinfonia* do mesmo compositor será um dos exemplos mais paradigmáticos uma vez que o seu material de construção parte de uma recolha simultânea de vários materiais, mas do revestimento musical de uma obra com uma outra linguagem como sucede na *Turandot* de Puccini/Berio, e na *Winterreise* de Schubert/Zender.

Como (re) leitura de uma tradição esta é, no entanto, uma forma interessante de a apresentar. É necessário não esquecermos que a *Winterreise* é apenas o terceiro ciclo de Lied composto até à altura, sendo os anteriores apenas o *An die ferne Geliebte* de Beethoven e *Die schöne Müllerin* de Schubert. Estou certo de que o contributo da *Winterreise* foi decisivo para a composição dos ciclos de Schumann *Frauenliebe und Leben* e *Dichterliebe*. Contudo a especificidade poética que este ciclo de Schubert contém permanece, em minha opinião, destacadamente sozinha na produção musical ocidental até aos nossos dias.

Quando em 1989 resolvi apresentar no ACARTE um espectáculo sobre a *Winterreise* fi-lo não por achar que uma obra desta envergadura necessitasse de

²⁵⁰ Vera Micznik, “Of Ways of Telling, Intertextuality, and Historical Evidence in Berlioz’s “Roméo et Juliette”, em *19th-Century Music*, Vol. 24 No.1 (Summer 2000), pp. 21-61.

alguma espécie de envolvimento cénico para a tornar “acessível”, mas sim porque fiquei muito interessado em mostrar a *idée fixe* (aproveito para saudar Berlioz) que a obra representa paralelamente com outra obra que de alguma forma se lhe assemelha e que é o monólogo *Company* de Samuel Beckett.

O personagem de Beckett está deitado de costas no chão, espera companhia, uma companhia que nunca chega. Ouve apenas uma voz que lhe fala. A sua própria voz?

Passo a citar:

“A voice comes to one in the dark. Imagine.
To one on his back in the dark. This he can tell by the pressure on his hind parts and by how the dark changes when he shuts his eyes and again when he opens them again. Only a small aprt of what is said can be verified. As for exemple when he hears, You are on your back in the dark. Then he must acknowledge the truth of what is said. But by far the greater part of what is said cannot be verified. As for exemple when he hears, You first saw the light on such and such a day. Sometimes the two are combined as for exemple, You first saw the light on such and such a day and now you are on your back in the dark. A device perhaps from the incontrovertibility of the one to win credence for the other. That then is the proposition. To one on his back in the dark the voice tells of a past. With occasional allusion to a present and more rarely to a future as for exemple, You will end as you now are. And in another dark or in the same another devising it all for company. Quick leave him.”²⁵¹

A efabulação leva o personagem ao seu passado. O seu desejo de companhia sempre forte. E sempre forte também uma vontade intensa de aniquilamento. Um aniquilamento que não se realiza apesar do desejo deste personagem deitado de costas. O monólogo termina sem sombra de esperança sendo as últimas palavras de Beckett: “E tu estás como sempre estiveste. Sózinho.”

Ao ler a obra, as semelhanças com a música de Schubert não puderam deixar de me causar uma viva impressão. Pensei que era interessante dar a ouvir duas formas tão diferentes de exprimir uma ideia num mesmo espectáculo. O texto de Beckett podia ser dado a conhecer justamente através do dispositivo utilizado pelo

²⁵¹ “Uma voz chega a um no escuro. Imaginar.

A um de costas no escuro. Isto ele pode confirmar pela pressão na parte de trás e pela diferença na escuridão quando ele abre os olhos e depois quando os torna a fechar. Apenas uma pequena parte do que se diz pode ser verificada. Como por exemplo quando ele ouve, Estás de costas no escuro. Aqui ele tem que admitir a verdade do que é dito. Mas sem dúvida, a maior parte do que é dito não pode ser verificada. Como por exemplo quando ele ouve, Tu viste a luz neste e neste dia. Algumas vezes os dois estão combinados como por exemplo, Tu viste a luz neste e neste dia e agora estás de costas no escuro. Um estratagema talvez para a irrefutibilidade de um facto ganhar crédito sob o outro. Esta é então a proposta. A um de costas no escuro uma voz fala de um passado. Com uma ocasional alusão a um presente e, mais raramente, a um futuro como por exemplo, Acabarás como estás agora. E noutro escuro ou no mesmo um outro imaginando tudo isto para se fazer companhia. Deixa-o depressa.” Samuel Beckett, *Company*, London: Faber and Faber, 2009, pp 3.

autor: uma voz que fala a alguém no escuro (neste caso o “escuro” era o palco). Esse alguém transmite em música aquilo que é dito pela voz. Este era o motor dramático do meu espectáculo. A voz foi previamente gravada pelo actor Luís Miguel Cintra, e era dada a ouvir entre canções: o texto debitado em várias velocidades para poder estabelecer um paralelismo ou um contrário directamente com o que era cantado em cena.

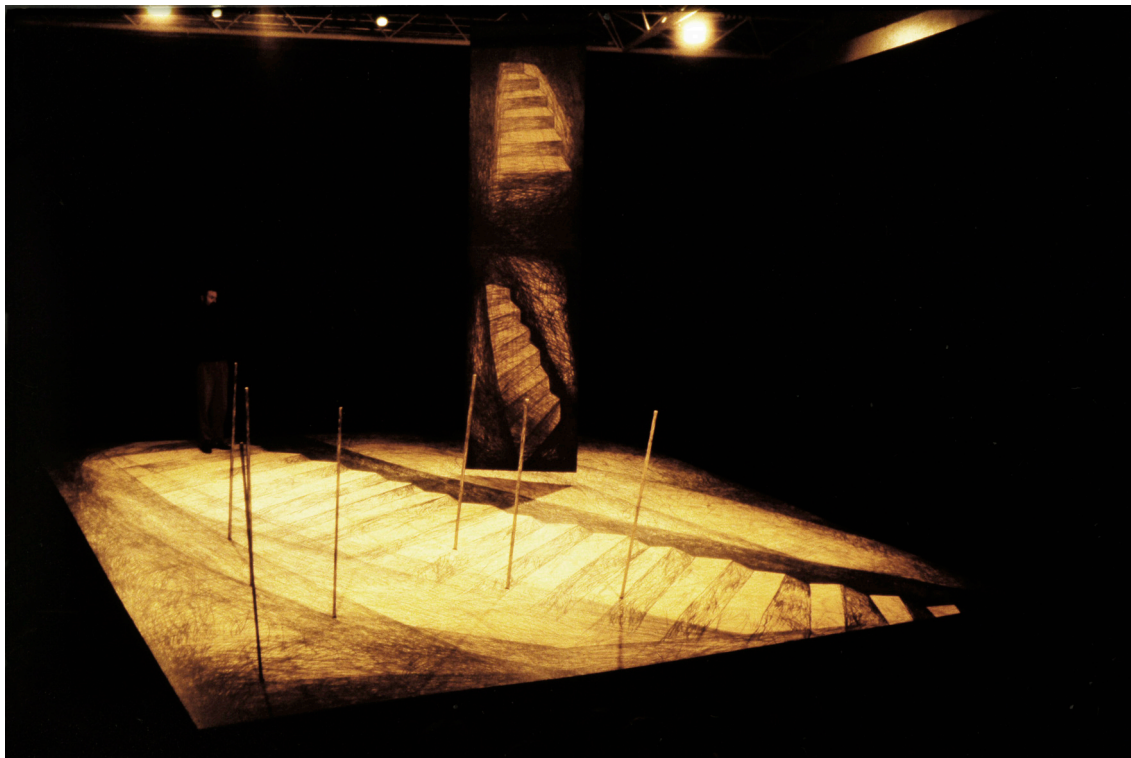
Era evidentemente possível apresentar a ideia num palco despojado, porém o meu trabalho de dois anos antes, 1987, com o pintor Pedro Calapez e o interesse manifestado pelo ACARTE na pessoa de Madalena Perdigão, foram os gatilhos para uma apresentação cenográfica da *Winterreise*.

Tinha apresentado com Calapez em 87 um espectáculo sobre pintura baseado no ciclo de Francis Poulenc *Le travail du peintre*. Pretendia com este, mudar a direccionalidade do olhar do espectador para algo mais abrangente do que apenas os músicos. A especificidade de um ciclo dedicado à pintura e aos seus pintores não podia vir mais a propósito. Juntei a este, dois outros ciclos referentes a animais, humanizados mas mesmo assim animais, *Le bestiaire* também de Poulenc e *Histoires naturelles* de Ravel, temas que se prestam também à pintura (basta lembrar-nos de Paula Rego) e propus ao Pedro Calapez não uma leitura pictórica dos temas mas uma leitura da sua própria pintura em dimensões grandes de modo a serem vistas e iluminadas à distancia. O espectáculo consistia num recital clássico sobre o qual eram dados a ver alguns quadros, e não outros, dos vários expostos, até o espectador ter uma noção completa da instalação produzida pelos mesmos no seu conjunto.

O trabalho foi interessante e enriquecedor e teve como resultado este mais ambicioso trabalho feito dois anos depois sobre a *Winterreise*.

O cenário era totalmente desenhado em grafite sobre madeira pelo Pedro Calapez, e consistia em vários planos de escadas que se pretendia que impusessem um ambiente claustrofóbico. Sobre esse cenário o personagem cantava e ouvia as suas desventuras movendo-se sempre lentamente dum plano para outro do cenário, levantando muito devagar ao longo da hora e meia do espectáculo, uns paus colocados e pregados ao chão, uma espécie de bastões de caminheiro, que iam ficando erectos sobre o cenário e não podiam ser movidos do espaço em que estavam.

Como escolhos num caminho acidentado. O excesso de um grande desejo de aniquilamento torna o personagem *mudo* no último momento do ciclo. Incapaz de proferir mais alguma palavra o *nosso pobre diabo* (o barítono António Wagner Diniz) ao chegar a *Der Leiermann* limita-se a fazer maquinalmente os trajectos marcados desde o início como alguém que perde toda a capacidade de expressão, continuando no entanto a caminhar sem sentido.



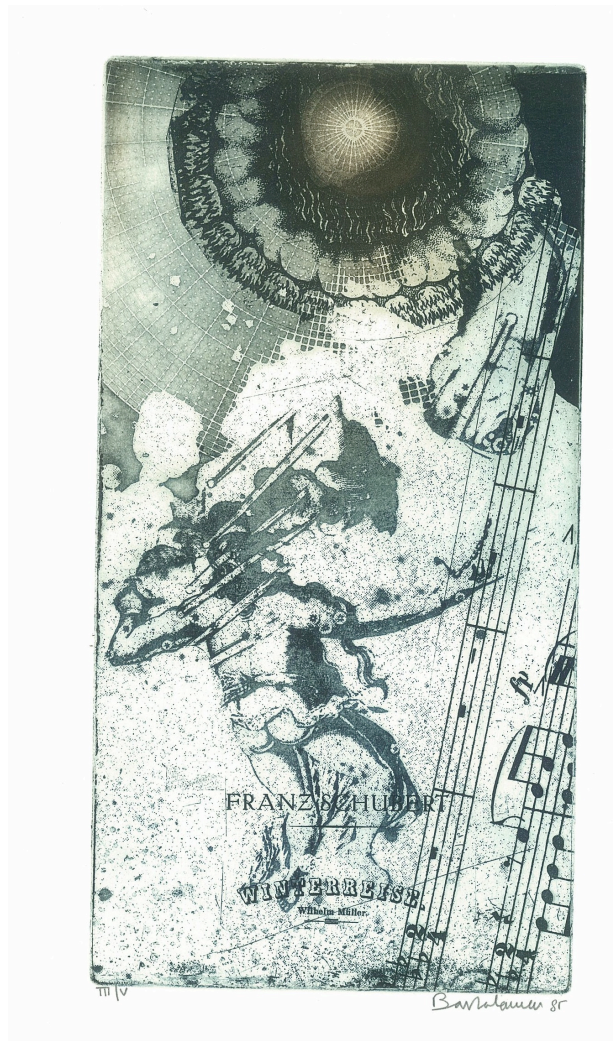
Nuno Vieira de Almeida & Pedro Calapez, *Winterreise* - ACARTE 1989

Poderei fazer também minhas as palavras de Zender e manifestar aqui a minha vontade em tornar ainda mais claras as intenções implícitas dos autores. Beckett e Schubert procuram e procurarão incessantemente companhia. Uma companhia inacessível aos nossos mais mezinhos intelectos e corações.

A série de 25 gravuras efetuada por Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008) sobre a *Winterreise* de Schubert deve a sua existência a um facto fortuito: numa manhã a caminho da Slade School of Fine Art onde era professor, Bartolomeu Cid

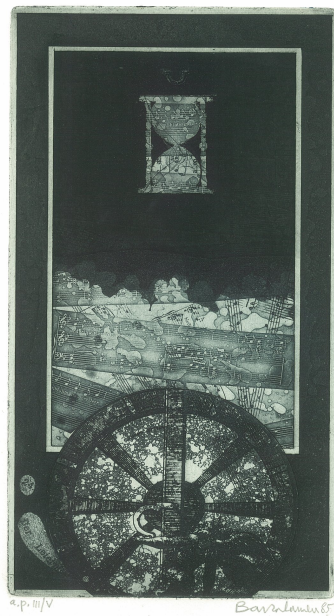
dos Santos ouviu na rádio a última canção do ciclo interpretada por Fischer-Dieskau e Barenboim – como já referi esta é provavelmente a melhor versão gravada do ciclo pela voz de Dieskau – e ficou de tal maneira impressionado que comprou imediatamente a versão referida. Segundo a sua mulher, Fernanda Paixão dos Santos, foi este o motivo despoletador que o fez dedicar grande parte do ano de 1982 e 1983 a executar as 25 gravuras que constituem o “seu” ciclo *Winterreise*.

A importância deste ciclo na obra de Bartolomeu Cid dos Santos é bastante significativa, e é pena não ser referida nas várias entradas sobre ele que pude verificar, mas mais significativa ainda é a leitura que podemos fazer a partir da “leitura deste autor”.



Bartolomeu Cid dos Santos, *Winterreise I*

Bartolomeu parte quase sistematicamente da partitura e, à exceção de dois momentos, todas as gravuras têm pelo menos na parte de baixo uma linha da partitura da canção correspondente sendo que a gravura genérica do ciclo tem os dois primeiros compassos da introdução mas colocados verticalmente no canto direito da gravura. É a única vez que a partitura terá este tratamento o que dá a medida da importância do movimento de andar – esse *gehender Bewegung* – para o artista plástico; é apenas a sua inscrição que aparece, os primeiros dois compassos, e esse aparecimento não acontece por acaso, Bartolomeu era um melômano inteligente e basta compararmos a utilização da partitura nas primeiras duas canções para termos uma prova irrefutável: na gravura genérica estão presentes apenas os dois compassos que referi enquanto que na gravura correspondente à primeira canção o que vemos escrito em baixo é toda a introdução do piano e apenas o início da linha vocal omitindo o pintor a parte de piano: esse movimento incessante é o motivo genérico do ciclo pictórico como do musical e todos os outros motivos fazem o seu aparecimento com a voz apenas a partir de “Gute Nacht”, a primeira canção.



Bartolomeu Cid dos Santos, *Der Leiermann*.

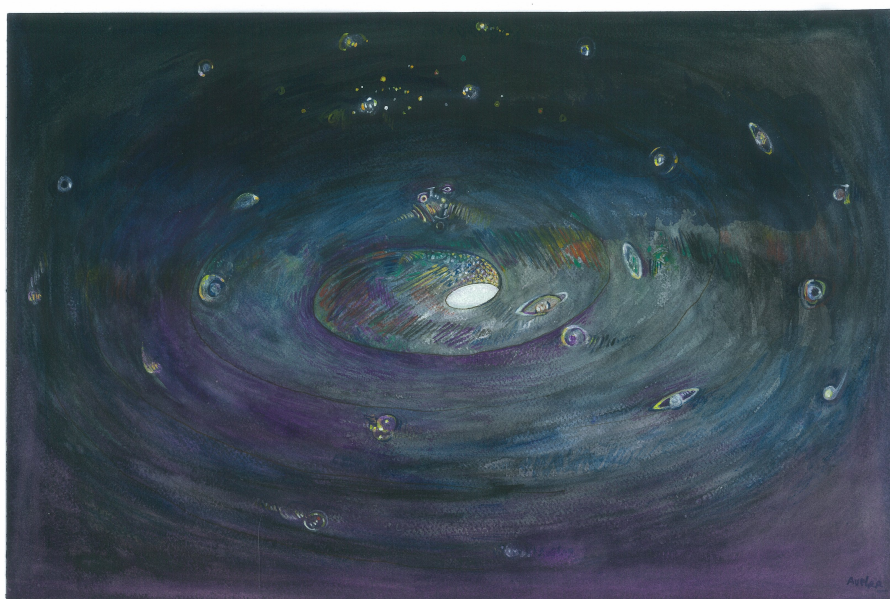
A omnipresença da partitura é quase contínua e é interessante notar as exceções pois elas são sintomáticas: “Das Wirtshaus” e “Der Leierman” são as únicas gravuras do conjunto em que a partitura está praticamente ausente; em “Das Wirtshaus” o espaço está quase todo preenchido por uma gigantesca lápide tumular a que Bartolomeu contrapõe uma Lua no canto superior direito; em “Der Leierman” o pintor organiza o espaço num grande rectângulo que ocupa sensivelmente os dois terços superiores da gravura tendo na zona inferior uma grande roda ligeiramente sobreposta ao rectângulo: ficamos assim com a imagem do carro do tocador de realejo podendo considerar a roda como elemento de movimento e manípulo instrumental; dentro do “instrumento”, que é o rectângulo, vemos tiras de música e uma ampulheta na parte superior; a partitura aqui tem uma função dramática evidente ao ser representada como a música tocada pelo músico ambulante.

Penso que pode ser a partir desta última imagem que devemos ler a contínua apresentação das notas musicais ao longo desta tão interessante série de gravuras.

Esta coleção de gravuras foi exposta em Inglaterra, Suécia, Alemanha e Portugal – na Galeria 111 e em Tavira na Casa das Artes, tendo, por ocasião de uma exposição no norte de Inglaterra, o ciclo sido interpretado por Ian Partridge e Richard Burnett.

A visão da *Winterreise* para Pedro Avelar (1945) parte de pressupostos diferentes uma vez que o pintor não propõe a representação do ciclo “a par e passo” como Bartolomeu Cid dos Santos mas sim arranjar uma imagem única que o represente. Apesar da utilização das notas de uma partitura não ser uma imagem estranha à poética do pintor – um quadro seu de que me lembro parte justamente das notas da *Fantasia Wanderer* – Avelar propõe uma representação global onde se inscrevem os vinte e quatro momentos que compõem o ciclo.

Partindo de um fundo que se inicia roxo terminando gradualmente em preto depois de passar por uma fase central na qual esse fundo se ilumina ligeiramente, Pedro Avelar inscreve, formando uma elipse, vinte e três planetas que acabam por convergir ao centro com um planeta, ou ponto se quisermos, que, apesar de ser sensivelmente do tamanho dos que o rodeiam, faz convergir o olhar para o centro da pintura.



Pedro Avelar, *Winterreise – uma interpretação* - 2014

Esse ponto de convergência é para o pintor a vigésima quarta canção “Der Leierman” – um ponto de morte. O pintor esclarece-me, numa carta a mim enviada, que a sua intenção poderia ser o distanciar do universo schubertiano de um qualquer sinal de redenção, contrariamente à obra de Wagner onde a morte “constante e muito apresentada é ultrapassada, transfigurada”. Mas para ele, e por isso utilizei acima o “poderia”, também essa procura de aniquilamento em Schubert acaba por conter um signo de “redenção” uma vez que a cor escolhida para centro da aguarela é o branco e “do branco nascem (ou estão lá) todas as cores como o demonstra um tal Isaac Newton”.

Apesar das difentes poéticas e formas de expressão penso que é possível denotar nesta aproximação um paralelismo com o expressado por Arnold Feil sobre a *Winterreise* quando este afirma que esta viagem não tem um objectivo definido de movimento, contrariamente à *Schöne Müllerin*, mas antes que as canções deste ciclo são condenadas a andar em círculos: “In diesen Liedern umschreibt er musikalisch eine Art “Befindlichkeit”, und dazu ist ihm das wichtigste Mittel, dass er, dem Text

entsprechend, die Bewegung in der Musik nun nicht vorwärts, sondern gleichsam im Kreise führt.”²⁵²

O cosmos poético representado por Pedro Avelar pode bem significar esse rodar sobre si próprio (e sobre o nada) que a música de Schubert preenche com uma força sobre-humana e indesmentível.

Num breve texto de 1951 Eduardo Lourenço classifica a música de Schubert como a música da tristeza. Gostaria de concluir este trabalho citando este grande pensador que em poucas palavras define o cerne da poética de Schubert e, na minha opinião, da *Winterreise*:

Schubert, 11- XI-1951

Quem disse isto de quem?

“deve existir uma profunda tristeza na alma do compositor”

“sinto-me invadido a todo o instante por uma incompreensível e perpétua melancolia”

Schubert, compositor da profunda tristeza.²⁵³

²⁵² Nestas canções ele inscreve uma espécie de “estado”, recorrendo a um movimento não direccionado para a frente mas antes circular, correspondendo ao texto.” Arnord Feil, *Schubert*, 101.

²⁵³ Eduardo Lourenço, “Schubert, 11-XI-1951”, em *Tempo da Música, Música do Tempo*, ed. Barbara Aniello (Lisboa: Gradiva, 2012), 81.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. “Schubert”. In *Musikalische Schriften IV, Moments musicaux*, editado por Rolf Tiedeman. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982.
- “Die Wunde Heine” in *Noten zur Literatur I*, 146. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1958.
- *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2005.
- Armitage-Smith, Julien “Schubert’s Appogiaturas”, *The Musical Times*, Vol. 103, No. 1434 (Aug., 1962).
- Barenboim, Daniel e Patrice Chéreau. “Dangers de l’interprétation”. In *Dialogue sur la musique et le théâtre*, 36-52. Paris: Buchet Chastel 2010.
- Barthes, Roland “Le monde sidéré”. In *Fragments d’un discours amoureux*, editado por Phillipe Sollers, 103-108. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- “L’Express” va plus loin avec...Roland Barthes. In *Le grain de la voix*, 87-104. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- “L’art vocal bourgeois”. Em *Mythologies*, 168-170 Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- Baudrillard, Jean *La Pensée Radicale*, 9. Paris: Sens et Tonka, 2001.
- Beckett, Samuel *Company*. London: Faber and Faber, 2009.
- Benjamin, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1992.
- Bostridge, Ian. *Schubert’s Winter Journey Anatomy of an Obsession*. London: Faber & Faber, 2015.
- Bernac, Pierre, “Francis Poulenc”. In *The Interpretation of French Song*, 270. London: Victor Gollancz, 1976.
- Boulez, Pierre “Pli selon pli”, 27, In *Pli selon pli*. C. D. Deutsche Grammophon, 2002.
- “Idée, Réalisation, Métier”. In *Leçons de musique*, 71-137. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005.
- Brendel, Alfred, “Werktreue – An Afterthought”. In *Alfred Brendel On Music*, 30-41. Chicago: A Capella Books, 2007.
- Britten, Benjamin *Winterreise*. CD Decca 1963.

Brown, Maurice “Johann Michael Vogl”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, editado por Stanley Sadie, 58-59. London: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Burmeister, Joachim *Musica poética*. Belgique: Éditions Mardaga.

Capell, Richard. *Schubert's Songs*. London: Pan Books Ltd., 1957.

Celan, Paul *Sete Rosas Mais Tarde*. Lisboa: Edições Cotovia, 1993.

Clark, Suzanna. *Analyzing Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Cook, Nicholas “Plato’s curse”. In *Beyond the Score*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Cone, Edward T. “Poet’s love or composer’s love?”. In *Music and Text: critical inquiries*, 177-192. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

— *Richard Wagner’s Music Dramas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

— *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Dickinson, Emily, *Poemas e cartas*, 16-17, Lisboa: Edições Cotovia, 2000.

Donington, Robert “Ornaments – II The appoggiatura family – The slide”, 834-836. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 13* Editado por Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Dürr, Walther *Schubert Handbuch*. Kassel: Bärenreiter, 1997.

— *Schubert Lied Lexicon*. Kassel: Bärenreiter, 2012.

— Dürr, Walther e Arnold Feil *Franz Schubert*. Leipzig: Reclam 2002.

Einstein, Alfred “The last years”. In *Schubert*, 303-347. London: Panther Books Limited, 1971.

Feil, Arnold. *Franz Schubert – Die schöne Müllerin, Winterreise*. Stuttgart: Reclam 1996.

Fischer-Dieskau, Dietrich. In *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*, Kassel: Bärenreiter, 1976.

Georgiades, Thrasybulos *Gegenwart im Geiste: Festschrift für Richard Benz*. Hamburg: Walter Bust e Arthur von Schneider, 1954.

Giarusso, Richard “Beyond the Leierman: Disorder, reality, and the power of imagination in the final songs of Schubert’s Winterreise”. In *The Unknown Schubert*. Editado por Barbara M. Reul and Lorraine Byrne Bodley, 25-42. Hampshire: Ashgate, 2008.

Gil, Fernando e Mário Vieira de Carvalho “O engano dos significados ou a prisão da linguagem”, 55-81. In *A 4 mãos*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister Vol. I e Vol. II*. Lisboa: Relógio d’água, 1998.

Gould, Glenn “The Ives Fourth”. In *The Glenn Gould Reader*, editado por Tim Page, 185-188. London: Faber and Faber Limited, 1987.

Gut, Serge “Un maître incomparable Schubert”, 93-124. In *Aspects du Lied romantique allemand*, Paris: Actes Sud, 1994.

Hallmark, Rufus “The Literary and Musical Rhetoric of Apostrophe in Winterreise”, 13. In *19th-Century Music*, Vol. 35, No 1, 3-33 (Summer 2011).

Jolly, James <http://www.gramophone.co.uk/features/focus/dietrich-fischer-dieskau-and-schuberts-winterreise>, 15 Dezembro 2014.

Johnson, Graham, *Franz Schubert: The Complete Songs, Vol. I, Vol. II, Vol. III*. London: Yale University Press, 2014.

— *Die Schöne Müllerin*. Hyperion Records 1995.

— *Winterreise*. Hyperion Records 1997.

Kramer, Lawrence, *Franz Schubert – Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

— *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Los Angeles: University of California Press, Berkeley, 1984.

Kramer, Richard. *Distant Cycles*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Krones, Hartmut “Musik und Rethorik”, 752. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 6. Stuttgart: Bärenreiter, 1997.

La Grange, Henry Louis de “Lieder eines fahrenden Gesellen”. In *Gustav Mahler, Vol I*, 957. Paris: Fayard, 1979.

Leibowitz, René, 27. *Le compositeur et son double*. Paris: Gallimard, 1986.

Lloyd, A. L. “Lament”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musiciens*, Vol. 10, editado Stanley Sadie, 407-410. London: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Lourenço, Eduardo “Schubert, 11-XI-1951”. In *Tempo da Música, Música do Tempo*. Editado por Barbara Aniello, 81. Lisboa: Gradiva, 2012.

Magalhães, Joaquim Manuel e Nikos Pratsinis. Prefácio a *Os Poemas – Konstandinos Kavafis*, 15-37. Lisboa: Relógio D’Água, 2005.

Mann, Thomas *A montanha mágica*. Lisboa: Edições D. Quixote, 2011.

Massin, Brigitte *Schubert*. Paris: Fayard 1977.

McClary, Susan “Constructions of Subjectivity in Schubert’s Music”. In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Editado por Philip Brett, Elisabeth Wood, Gary C. Thomas. New York: Routledge, 2006.

Mello Breyner Andresen, Sophia “Quando”. In *Obra poética I*, 145. Lisboa: Caminho, 1991.

Micznik, Vera, “Of Ways of Telling, Intertextuality, and Historical Evidence in Berlioz’s “Roméo et Juliette”. In *19th-Century Music*, Vol. 24 No.1, 21-61 (Summer 2000).

Monelle, Raymond “The worldless song”. In *The Sense of Music*, 3-13. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Monsaingeon, Bruno *Richter, L’Insoumis*, DVD, 2002.

Moore, Gerald. *The Unashamed Accompanist*, 9. London: Ascherberg, Hopwood & Crew, Ltd., 1943.

— *The Schubert Song Cycles*. London: Hamish Hamilton, 1979.

Mossé, Fernand “Les courants lyriques”. In *Histoire de la littérature allemande*, 615-616. Paris: Aubier 1959.

Muxfeldt, Kristina. “Schubert, Platen, and the Myth of Narcissus”. *Journal of the American Musicological Society* Vol. 49 No. 3, 480-523+525-527 (Autumn, 1996).

Paddison, Max, “Reading History in the Ruins of Nature”. In *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno’s Theory of Music and Musical performance*, editado por Mário Vieira de Carvalho, 41-58. Lisboa: Edições Colibri, 2009.

Prokofiev, Sergei *Guerra e paz – Acto I, cena 2*. CD Erato 1988.

Raimes, Melissa *The South Bank Show: Paula Rego*. Documentário UK 1992.

Reed, John *The Schubert song companion*. Manchester: Manchester University Press 1985.

Ribeiro da Fonte, José *Winterreise*. Notas de programa CCB 28 Fevereiro 1994.

- Richardson, Henry Handel *Maurice Guest*. London: Virago Modern Classics, 1981.
- Rosen, Charles, “Mountains and Song Cycles” Em *The Romantic Generation*, 116-236. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Ross, Alex, “Chacona, Lamento, Walking Blues”. In *Listen to this*, 22-54. London: Fourth Estate, 2010.
- Salomon, Maynard “Franz Schubert and the peacocks of Benvenuto Cellini”. *19th Century Music* 12/3, 193-206. Spring 1989.
- Sams, Eric “The Leipzig songs 1840: Liederkreis (Heine)”. In *The songs of Robert Schumann*, 40-41. London: Eulenburg Books, 1975.
- Schmalfeldt, Janet. *In the Process of Becoming*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Schönberg, Arnold “Criteria for the evaluation of music”. In *Style and Idea*, editado por Leonard Stein, 124-136. London: Faber and Faber Limited, 1984.
- Schwarzkopf, Elisabeth, “L’incroyable été 1951”. In *Les autres soirs*, 103-104. Paris: Tallandier Éditions, 2004.
- Sena, Jorge de, *Poesia II*, 183. Lisboa: Edições 70, 1988.
- Statham, Henry Heathcote, “Schubert”. In *My Thoughts on Music and Musiciens*, 324. London: Chapman and Hall, 1892.
- Stein, Gertrud *Picasso*, 8. New York: Dover Publications, Inc., 1984.
- Taruskin, Richard “On letting the music speak for itself”. In *Text & Act*, 51-66. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Truffaut, François *Hitchcock Diálogo com Truffaut*, 230. Lisboa: Publicações D. Quixote 1987.
- Unger, Hans-Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rethorik im 16.-18. Jahrhundert*, 831-851. Würzburg: Konrad Trittsch Verlag Würzburg, 1941.
- Vieira Nery, Rui, *Destinos poéticos da mulher*, Lisboa: Strauss, 2002.
- Walls, Peter “Historical performance and the modern performer”. In *Musical Performance*, ed. John Rink, 17-34. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Weber, William “From miscellany to homogeneity in concert programming”. In *Poetics* 29, 125-134. 2001.

— *Music and the Middle Class: the social structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. Hampshire: Ashgate: 2004.

Williams, Jeannie “A Winter’s Journey”. In *Jon Vickers A Hero’s Life*, 241-251. Boston: Northeastern University Press, 1999.

Youens, Susan “The Sappho of Vienna”. In *Schubert’s poets and the making of Lieder*, 1-50. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

— *Schubert, Die schöne Müllerin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

— *Schubert, Müller and Die schöne Müllerin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

— *Retracing a Winter’s Journey*. London: Cornell University Press, 1991.

— *Heinrich Heine and the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

— “Schubert, Mahler and the Weight of the Past: “Lieder eines fahrenden Gesellen” and “Winterreise” “256-268. *Music & Letters*, Vol. 67, No. 3 (Jul., 1983).

— Prefácio de *Franz Schubert Winterreise The Autograph Score*, The Pierpont Morgan Library, vii-xvii. New York, 1989.

Zenck, Martin “Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts “Winterreise”. In *Archiv für Musikwissenschaft*, 44 Jahrg.H. 2., 141-160. 1987.

Zender, Hans *Schubert’s Winterreise*, BMG Music, 1995.

Discografia

- Bauer, Thomas e Jos Van Immerseel. *Winterreise*. CD Outhere 2010.
- Boulez, Pierre *Pli selon pli*. CD Deutsche Grammophon, 2002.
- Celibidache, *Beethoven 9*, CD Emi 1999.
- Fassbaender, Brigitte e Aribert Reimann. *Winterreise*. CD Emi 1990.
- Fischer-Dieskau, Dietrich e Gerald Moore. *Winterreise*. CD D.G., 1972.
- Fischer-Dieskau, Dietrich e Daniel Barenboim. *Winterreise*. CD D.G. 1980.
- Fischer-Dieskau, Dietrich e Sviatoslav Richter. Schubert Lieder. CD Orfeo 1993.
- Fischer-Dieskau, Dietrich e Alfred Brendel. *Winterreise*. CD Philips 1986.
- Fischer-Dieskau, Dietrich e Maurizio Pollini. *Winterreise*. CD Orfeo 2013.
- Gerhaher, Christian e Gerold Huber. *The Art of Song*. CD Sony 2013.
- Goerne, Mathias e Alfred Brendel. *Winterreise*. CD Decca 2004.
- Janowitz, Gundula e Irwin Cage. *Schubert, Verdi*. CD Doremi 1999.
- Kaufmann, Jonas e Helmut Deutsch. *Winterreise*. CD Premiere Opera 2004.
- Ludwig, Christa e James Levine. *Winterreise*. CD D.G. 1988.
- Pears, Peter e Benjamin Britten. *Winterreise*. CD Decca 2000.
- Schreier, Peter e Sviatoslav Richter. *Winterreise*. CD Philips 1985.
- Vickers, Jon e Geoffrey Parsons. *Winterreise*. CD Emi 1984.
- Zender, Hans. *Schubert's Winterreise*. CD BMG Music, 1995.